الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة منتوري ـ قسنطينة ـ

كليـة الآداب واللغات   قسم اللغة العربية وآدابها

الشعـــــر الحـــر وبنـــاء القصيـــدة عند:
نـازك الملا ئكة وبدر شاكر السيّاب

مذكرة معدة إستكمالا لمتطلبات نيل

شهـادة المـاستر

: إشراف الأستاذ :

ـ سميحة بن محفوظ

ـ هـالة بوترعة

إعداد

د/ عبد السلام صحراوي

شعبـة: الأدب العربـي   تخصص: أدب عربي حديث و معاصر

ماي 2011

دعاء

اللهم لا تجعلنا نصاب بالغرور إذا نجحنا ولا باليأس إذا أخفقنا وذكرنا أن الإخفاق هو التجربة التي تسبق النجاح.

اللهم إذا أعطيتنا نجاحا،فلا تأخذ تواضعنا وإذا أعطيتنا تواضعا فلا تأخذ اعتزازنا بكرامتنا.

شكر و تقدير

يطيبُ لنا في نهاية هذا العمل المتواضع أن نتقدم بأسمى معاني الشكر وعظيم الامتنان إلى من نهلن من فيض علمه وتفضل بالإشراف على هذه المذكرة والذي كان له دور عظيم في إتمامها وخروجها على ما خرجت عليه، وجاد بوقته الثمين في سبيل مناقشة أفكارها واستجلاء ثناياها بآفاق العالم وصَبْرَ المعلم وكرم الحليم،إذ كان لآرائه وتوجيهاته المتميزةأكثرالأثر في إنجازها.

الأستاذ الدكتور:"عبد السلام صحراوي"

جزاك الله عنا خير الجزاء، ونفعنا الله بعلمك وسلمه من الكاره وأسلمه من المكارم.

مقدمة:

مما لا شك فيه أن ظاهرة ما اصطلح عليه نقاد وشعراء حركة الإبداع التي شهدها النصف الثاني من القرن العشرين فيما يعرف بالشعر الحر ، كانت ولا تزال من أهم القضايا الفنية التي استفحلت وبرزت في شكل حركة تجديدية مست الشعر العربي في تسميته بصفة عامة وفي بناء القصيدة بصفة خاصة.

ولقد كان لظهور هذه الحركة التجديدية عدة محاولات سبقتها في الشعر العربي القديم، ومحاولات تجديد في العصر الحديث، إلا أن دعامتها الأولى كانت ما نتج عن الشعرية الغربية بسبب التفاعل الحضاري الذي كان بين الشرق و الغرب.

إلا أن حركة التجديد هذه في الشعر العربي المعاصر كانت أكثر تجديدا وأكثر ثباتا بسبب رغبة الشاعر العربي المعاصر في البحث عن التجديد من خلال عمله الدؤوب على إعادة تشكيل خطاب شعري يتماشى ورغباته ومتطلبات واقعه ومجتمعه.

ولقد قام الشعر الحر بالثورة على الصعيد الشكلي فيما يضم الوزن والقافية مستبدلا بذلك تعدد التفعيلات بالتفعيلة الواحدة كوحدة أساسية في بناء القصيدة وبدلا من القافية الواحدة عدة قوافي محررا بذلك النص الشعري من روتينية النغم لكن ثورته هذه لم تقتصر على الصعيد الشكلي فقط أو بمعنى البناء الهندسي للقصيدة فحسب، بل إمتدت إلى مضمونها فتغيرت الموضوعات القديمة المتعارفة في الشعر العربي من هجاء و مدح و رثاء و غزل ، إلى أفكار إنسانية و واقعية و تشخيص للهموم الإنسانية عامة ، وتحولات الواقع و إمكاناته الكبرى في البعث و النضال إيمانا من الشاعر العربي المعاصر بأن التأسيس الجديد القائم على هدم القديم لا يجب أن يدعم بالتوق إلى القديم بل لابد من النظر إلى الحديث والتماشي مع متطلباته ، فظهرت على الساحة الأدبية عدة محاولات جادة و مسؤولة ،مثلت هذا التغيير الذي شهده الشعر العربي و القصيدة العربية أحسن تمثيل . وممن علا إسمهما في سماء هذا التشكيل المعروف بالشعر الحر، وارتبط إسمهما به .الشاعرة و الناقدة نازك الملائكة التي حملت لواء العرف النسائي في إحداث هذا التغيير فكانت التجربة التي خاضتها في نهاية الأربعينيات تجربة رائدة و ناجحة في تأسيس هذا التشكيل الشعري الجديد خاصة بصدور ديوانها الأول "عاشقة الليل"

سنة 1947 لكن نازك لم تقف عند هذا الحد الشعري فحسب بل تعدت إلى تقديم مجهودات نقدية كان لها الوزن و المقام العالي في بعض القضايا النقدية و اللغوية في أدبنا الحديث و لعل كتابها "قضايا الشعرالمعاصر" كان أحسن تحقيق لما قدمته هذه الشاعرة للشعر العربي و للقصيدة العربية فكانت الشاعرة و الناقدة التي شغلت الكثير من الدراسات فأصبحت محل نقاش تداوله النقاد الذين انقسموا بين مؤيد لها، يرى فيها بذور العطاء الحافلة بالنجاح ، وبين معارض لها يلمس فيها تجربة حاملة لبذور الفناء المهددة بالموت.

أما من كان حامل لواء العرف الرجالي -إن صح التعبير- فكان الشاعر الكبير بدر شاكر السياب الذي أبدع هو الآخر في بعث هذا اللون الجديد الذي فضله للشعر العربي ، فكان شاعرا و عالما بإبداعاته الشعرية و إسهاماته في إرسال قواعد هذا الشعر علما وعملا ، نظرية و تطبيقا ، فكان ممن حرروا القصيدة العربية من شكلها القديم الرومانتيكي و الإتجاه إلى الشعر الواقعي التصويري فكانت بدايته الأولى بإصداره لديوانه "أزهار ذابلة" سنة 1947 أول بدايات إحداث الطفرة التجديدية في الشعر العربي . كما أنه أثبت العديد من النظريات اللغوية التي لطالما كانت محل نقاش وجدال لدى شعراء و دارسي الشعر الحر. فكان بذلك هو الآخر محل اهتمام العديد من الدراسات و الأبحاث التي كرست لدراسة هذا الشاعر المفعم بحب الشعر منذ طفولته و حتى وفاته.

أما عن أسباب اختيارنا لهذا الموضوع. فترجع إلى عدة أسباب متعلقة بالموضوع في حد ذاته نلخصها في سببين مهمين:

أولا : الأهمية الكبيرة التي لقيها الشعر الحر ، والتي شغلت العديد من دراسات الباحثين و النقاد خاصة و أنه يتضمن قضية أخذت آفاقا واسعة وهي قضية الفصل بين من هوالأحق بريادة هذا الشعر الحر نازك الملائكة أم بدر شاكر السياب .

ثانيا : الرغبة في تقصي بعض حقائق الشعر الحر التي دفعت به إلى إعطاء شكل جديد للقصيدة العربية كان الأنسب حسب منظور رواده الأوائل نازك الملائكة و بدرر شاكر السياب .

ولأن أي بحث مهما كان نوعه ينبغي أن ترسم له أهداف يسعى لتحقيقها و تتمثل أهدافنا في التأكيد على:

1- أهمية الشعر الحر في إعطاء صورة من الإنتشاء دون قيود أوعوارض

2- أهمية هذا اللون الجديد خاصة لأنه كان الأنسب للشعر العربي المعاصر حسب منظور رواده الأوائل.

3- البناء الهندسي للقصيدة العربية حسب ما أقرته نازك الملائكة و بدر شاكر السياب.

4- أهمية حياة الشاعرين في خلق الشعر الحر ، و كيف تجلت أحزانهم و عواطفهم في خلق هذا الإبداع الجديد.

و لتقصي الحقيقة في هذا الموضوع فقد فرض علينا هذا البحث التساؤلات التالية:

*لماذا جاءت تسمية هذا الشعر الجديد بالشعر الحر ؟ و ما المقصود بالحرية هنا؟.

*على ماذا إشتمل الإيقاع في الشعر الحر؟

*ما مفهوم الشعر الحر و كيف جاء تصميم القصيدة العربية في ظله عند كل من نازك الملائكة و بدر شاكر السياب؟ كل هذه الأسئلة سيحاول بحثنا الإجابة عنها .

ومراعاة لكل ما تقدم و في سبيل إعداد هذا البحث ، تم تقسيم الخطة إلى مدخل و ثلاثة فصول . حيث إشتمل المدخل على الشعر العربي المعاصر و هندسة القصيدة من خلال "ماهية" الشعر العربي المعاصروعلاقته بالتراث و بدايات التجديد في الشعر العربي ،وصولا إلى بناء القصيدة العربية المعاصرة و ملامح التشكيل الموسيقي فيها .

أما الفصل الأول، فاشتمل على الشعر الحر و أثره في تحول القصيدة العربية من خلال : حركة الشعر الحر المتضمنة لمفهومه بحوره ، أنواعه ، ثم القافية بنوعيها البسيطة و المركبة.

أما الفصل الثاني : فكان خاصا ببدر شاكر السياب و طفرة التجديد من خلال إبراز : مفهومه للشعر الحر ، تصميمه للقصيدة العربية ، وعلى أي أساس أقامها ثم تجليات التحديث في شعره المتضمنة للرمز و الأسطورة ، و أخيرا موقف النقاد من هذه التجربة السيابية.

أما الفصل الثالث فخصص لنازك الملائكة و تصميم القصيدة الحرة من خلال إبراز : مفهومها للشعر الحر و تصميمها القصيدة العربية .ومن أي أساس انطلقت في بناءها و الإنتقال من مديح الألم إلى فوبيا الموت ، ثم موقف النقاد من التجربة النازكية ثم يختم هذا البحث بخاتمة كانت بمثابة حوصلة لكل ما جاء في الفصول.

ولأن معالجة الإشكالية المطروحة في بحثنا هذا يجب أن تكون وفق منهج مع الإستعانة بمناهج أخرى حسب طبيعة الموضوع، فلقد اعتمدنا في دراستنا هذه على المنهج التحليلي . وذلك من أجل تفسير مختلف الحقائق و القضايا التي شغلت الشعر الحر.

أما عما واجهناه من صعوبات و متاعب فتصب إجمالا في تلك المعاناة التي أصابتنا خاصة في المكتبة المركزية و باقي المكتبات ،إلا أن رغبتنا و قناعتنا بهذا الموضوع للكشف عن خباياه و أسراره أكثر ما حفزنا و شجعنا عليه أضف إلى ذلك ما بذلناه من جهد كبير، سواء كان فكريا أو ماديا أو جسمانيا ، ولقد إعتمدنا في هذا البحث على أهم الدراسات التي تناولت الشعر الحر وتناولت رواده الأوائل على وجه التحديد ، وكان أهمها : ديوان بدر شاكر السياب المجلد الأول والمتضمن لخمسة دواوين للسياب (أزهار وأساطير ، أنشودة المطر ،شناشيل إبنة الجلبي ،المعبد الغريق ،منزل الأقنان) ومقدمته المكتوبة بقلم ناجي علوش ، ديوان نازك الملائكة (شظايا ورماد،مأساة الحياة و أغنية للإنسان ،شجرة القمر) كتاب قضايا الشعر المعاصر لنازك الملائكة، الشعر العربي المعاصر :قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية لعزالدين إسماعيل ،بدر شاكر السياب – دراسة في حياته وشعره لإحسان عباس ، قضية الشعر الجديد لمحمد النويهي ، حوار مع الشعر الحر لسعيد دعيبس . وبهذا نكون قد أنجزنا هذا العمل بعد جهد كبير ونرجو من الله عز و جل التوفيق و النجاح دائما.

مدخل: إلى الشعر العربي المعاصر و هندسة القصيدة

1 . ماهية الشعر العربي المعاصر

2 . علاقة الشعر العربي المعاصر بالتراث

3 . بدايات التجديد في الشعر العربي المعاصر

4 . بناء القصيدة العربية المعاصرة و ملامح التشكيل الموسيقي فيها .

1. ماهية الشعر العربي المعاصر:

قبل الشروع في البحث عن مفهوم الشعر العربي المعاصر ، و تحديده زمنيا و ما تميز به من خصائص لابد لنا من إلقاء نظرة على بعض المفاهيم الملصقة بشعرنا ، و التي لم يتفق بعد على ماهيتها ، و لم تكن واضحة في إبداعات النقاد وتنظيراتهم بسبب اختلاف وجهاتهم .

فلقد شاع في شعرنا العربي المعاصر مصطلحات إلتصقت ببعضها و كانت لكل منها إحالة إلى مصطلحات أخرى ، فكان مصطلح : الحديث ، الحداثة ، التراث المعاصرة ، الأصالة ، القديم ، الجديد.... و غيرها من المصطلحات التي إرتبطت ببعضها لتلتقي مراحلها و تنتهي إجمالا في مفهوم المعاصرة ، إلا أن معناها الحقيقي لقي تباينا بين النقاد بسبب كما سبق ذكره ، إختلاف وجهاتهم النقدية ، و السؤال المطروح هنا : ما معنى التجديد ؟ ما معنى الحداثة ؟ و ما معنى المعاصرة ؟ أما معنى التراث و ما اشتمله من معاني مصاحبة في بعض المصطلحات ، فهذا ما سنجيب عنه في حديثنا عن علاقة الشعر العربي المعاصر بالتراث و لقد أجمع النقاد من خلال بحثهم في مفهوم الشعر العربي على أنها مقتصرة و متضمنة لمعنى الحداثة و المعاصرة و في هذا يقول غالي شكري : " فالحداثة و المعاصرة متمايزان "[1] و هذا ما سيتضح لنا جليا فيما يأتي :

التجديد في اللغة من الفعل جدد ، يتجدد ، تجديد ، و في هذا يقول ابن منظور في معجم لسان العرب في مادة جدد: "والجديد ما لا عهد لك به ، و قد أفاض ابن منظور في ذكر المعاني التي تشتق من مادة جدد تجدد الشيء ، صار جديدا ، و أجده و جدده و استجده أي صيره جديدا ، و الجديد ما لا عهد لك به ، و قد أفاض ابن منظور في ذكر المعاني التي تشتق من مادة جدد حتى ذكر أنها قد تعطي معاني لأضداد مثل جدد بمعنى أجلى و أخلق ، وجدد بمعنى صير الشيء جديدا ناضرا "[2].

---

(1) غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟ . دار المعارف ، دط ، مصر ، 1968 ، ص 07

(2) أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم ابن منظور : لسان العرب ، مج3 ، دار المصادر،ط4 ،بيروت ، 2005 ، ص 92 .

أما الحداثة فلقد إختلف النقاد و الباحثون في معنى كلمة حديث ، و متى يوصف بها الشعر العربي ، و لهم الحق في هذا الإختلاف لأن معنى الحديث بالمفهوم البسيط هو الجديد الدائم المستمر يأتي كل يوم على الناس ، و قد قالت العرب :

" الحديث هو الجديد ، و حدث يحدث حدوثا ، فهو حادث محدث ، وحديث الشيء أي له بداية ، أي طارئ ، أي جديد ، و الحديث هو نقيض القديم .

فالحداثة لا تكون بالإرتداد (الزمن) و لا بالإتباع (السائد) بل إن إنجازها جديد مؤثر ، يستجيب لمتطلبات العصر "[1]

و لكن ألم يكن في كل عصر ، و في كل فترة جديد في الشعر و غيره من مظاهر الحياة عموما ، ثم غدا سيكتسب صفة القديم و لم يمض عليه إلا بعض عقود من الزمن : " فكلمة الحديث بمعنى الجديد كلمة مرنة للغاية ، فما يكون حديثا اليوم يصبح قديما في المستقبل ، و كم من زمان كان في إبانه يطلق عليه كلمة حديث ، و هو الآن في عداد القديم ، ليس بينه و بين الحديث أية صلة "[2]

أما المعاصرة فهذا : " لفظ جديد في اللغة العربية ، و هوشديد الإرتباط بمفهوم الحداثة بل ، لقد كان يطلق بنفس دلالته في بعض المراحل ، ثم عاد النقاد و الشعراء إلى المصطلح الأول "[3]

من خلال هذا المفهوم للمعاصرة يتضح لنا أن المعاصرة تخضع لنفس ما يخضع له مصطلح الحديث ، أي نفس الناموس الزمني ، أي ما يكون معاصرا اليوم سيصبح في المستقبل البعيد خارجا عن نطاق المعاصرة .

أما تحديد مرحلة الشعر العربي المعاصر ، فلقد حددها النقاد تحديدا إجرائيا بالثورة الشكلية و المضمونية ، بعد النصف الثاني من القرن العشرين ، أي بعد الحرب العالمية الثانية ، حيث أحس الشاعر بالحرية و التوق إلى التحرر و كسر القيود و التطلع إلى الإبداع .

---

(1) عباس بن يحيى : مسار الشعر العربي المعاصر و الحديث ، دار الهدى . دط ، عين مليلة ، دت ، ص 124 .

(2) حامد حنفي داود : تاريخ الأدب الحديث : تطوره ، معالمه الكبرى ، مدارسه . ديوان المطبوعات الجامعية ، دط ، الجزائر ، 1983 ، ص 06

(3) عباس بن يحيى : مسار الشعر العربي المعاصر و الحديث ، (المرجع السابق) ، ص 124 .

أما تحديد فترة الأدب المعاصر فلقد " حددت بخمسين سنة الأخيرة و هي الفترة التي تبدأ بثورة 1919 إلى اليوم ، و حددت بخمسين سنة ، و ذلك حسب علم الإحصاء تمثل متوسط عمر الأديب و العام "[1]

و لكن هذا التحديد لا يعكس حقيقة المعاصرة و ماهيتها سواء ، في الشكل و المضمون ، فليست كل قصيدة معاصرة هي معاصرة لمجرد أن شاعرها معاصر و هذا إذا سلمنا بتحديدها زمنيا : " فكل شاعر في تصوره أنه ابن عصره ، و أنه يمثله و لكن صدق هذا التصور مرتبط إلى حد بعيد بمدى إشتماله في عصره و تفهمه لروحه ، ثم يتفاوت الشعراء في مدى تعبيرهم عن عصرهم ، وفقا لمدى فهمهم لمعنى العصرية "[2]

و قد رصد الدكتور عز الدين إسماعيل نمطين من العصرية كلاهما كان بعيدا عن التصور السليم للعصرية : النمط الأول و يتمثل فيما يطلق عليه إسم النظرة السطحية لمعنى العصرية ، حيث يرى الشاعر أن العصرية هي ما وصل إليه العصر أي ما إستجد على الساحة العلمية و التكنولوجية ، فحين يتحدث عن مبتكرات عصره يظن أنه لامس عصره ، و شارك فيه ، لكن الحقيقة أنه يعيش على هامشه لا في صلبه ، و لقد مثل لهذا النمط : بأبي نواس الذي أحدث تغييرا في مقدمة القصيدة العربية ، فهو بهذا التغيير أو الإنتقال يظن أنه لامس عصره ، فحديثه عن الخمر بعيدا عن الأطلال هو العصرنة بذاتها . و كذلك مافعله أمير الشعراء أحمد شوقي حين راح يصف مبتكرات عصره ظنا منه أنه بذلك يكون قد لامس عصره ، و هذا لا يعني من العصرية سوى جانبها الشكلي دون الجوهري .

أما النمط الثاني : فيتمثل في الدعوة إلى العصرية المطلقة و التي تكاد تنفصل نهائيا عن التراث و قد مثله الشاعر الفرنسي رامبو بعبارته المشهورة : " لابد أن نكون عصريين بصورة مطلقة " فكانت هذه العبارة دعوة صريحة لدى المؤلفين و الكتاب ليهيؤوا أنفسهم للدعوة إلى العصرية و الاتجاه بكتاباتهم وجهة يتحقق فيها معنى العصرية "[3] .

---

(1) حامد حنفي داود : تاريخ الأدب الحديث ، تطوره ، معالمه الكبرى ، مدارسه ، ص 06

(2) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره الفنية و المعنوية . دار الكاتب العربي للطباعة و النشر .دط القاهرة ، 1967 ، ص 10

(3) أنظر المرجع نفسه ، ص 10 ،11 .

و لأن الشعر العربي المعاصر على حد سواء و كغيره من الشعر العربي في مرحلته القديمة الحديثة ، فلقد إتصف و تميز بمميزات و خصائص نوردها فيما يأتي :

1/ إرتباط التجديد بالتقنيات الشعرية الغربية : و المقصود بها ، تحول الشاعر الحديث عن تراثه العربي ، و اللجوء إلى الاستفادة من التراث الغربي لدرجة أنه لم يصبح من الغريب أن يكون لدى الشاعر العربي نقص في ثقافته و إطلاعه غير الذي أتيح له من مدرسته ، فكان الاندماج بالحضارة الغربية عاملا مهما يطرح العديد من الإنجازات على المستوى النظري و الممارسة الشعرية .

2/ تحول التجريب إلى مشروع كامل : و نقصد بها أن الشاعر العربي لم يعد سجين أفكاره المنحصرة في دائرة تجربة صغيرة بل تعدى إلى رؤية و مشروع أوسع ، و حين نقول التجريب فهذا لا يعني الارتباط بالإبداع فحسب بل انحصر في شكل القصيدة نفسها ، كما تكتب على الورق (شكل شجرة ، قلب ، خط مرسوم...)

3/ الغموض : على الرغم من أن هذه الميزة تعيق القارئ على فهم مقصود الشاعر إلا أن الممارسة الشعرية المعاصرة اتفقت و أجمعت على عدم رفض هذه السمة و اعتبارها سمة من سمات الشعر العربي كخاصية لغوية لكن دون المبالغة في الغموض و الوصول إلى حالة الإبهام اللامصوغ .

4/ الصورة الرمزية : و قد أصبحت من ضروريات الشعر المعاصر لدرجة أن المتلقي أصبح لا يتقبل شعرا ما دون رموز و إحالات ، لأنه أصبح يجد فيها ما يدفعه إلى الكشف عما وراء ذلك الرمز ، أما الرمز التاريخي و الأسطوري فهو مرتبط بسياق النص .

5/ نسبية اللغة : و المقصود بها عدم تحطيم العبارات المنحطة و المستوى القاموسي المتعجرف فقط ، فكل شاعر من شعرائنا المحدثين يطالب بلغته التي يراها مناسبة له و لغة الجمهور ، لأنه هو الآخر يطالب بحقه في اللغة ، فكانت الحرية في استعمال اللغة وفق الفكرة المنسجمة مع التطور اللغوي[1] .

1.أنظر : عباس بن يحيى : مسار الشعر العربي المعاصر ، ص 148 ، 150 .

و ما نلخص إليه هنا هو أن مفهوم الشعر العربي المعاصرإرتبط بمصطلح المعاصرة التي نستطيع القول عنها في نهاية المطاف إنها العصر ذاته ، فالتماشي مع العصر ، و الكشف عن متطلباته و التوق إلى عطش النفوس و الإحساس بمعاناة الشعوب فتلك هي المعاصرة ذاتها ، و لكن إذا قلنا المعاصرة هي العصر ، فهذا لا يجعلنا ننسى و ننفصل عن تراثنا ، فالتراث هو القاعدة ذاتها و ليس هناك أي جديد بلا قديم فعصرنا هو مرحلة هذه الحياة ، بدأها من ماضيها و سينتهي في مستقبلها ، فالتراث لا مفر منه فهو الماضي و الحاضر و المستقبل .

2/ علاقة الشعر العربي المعاصر بالتراث :

لا نكون مبالغين إذا قلنا أن الشعر العربي المعاصر يمثل سعيا وراء التجديد ، و لم يكن هذا السعي الدائم وراء التجديد مجرد إنقلاب عشوائي أو رغبة في الطرافة بقدر ما كان إمتدادا لقاعدة الماضي ، و لكن برؤية أشمل و أوسع . فلا شيء يخلق من العدم فلابد من وجود نقطة ما تمثل إنطلاقه ، و إذا كان الشعر العربي المعاصر قد إنطلق في عصرنته مما تركه القدماء ، فكيف تجلت هذه العلاقة بينه و بين التراث ؟ و هل إرتبط الشعر العربي حقا بالتراث أم لا ؟

ورد مصطلح التراث في معجم مقاييس اللغة ، في مادة (ورث) : " الواو و الراء و الثاء ، كلمة واحدة ، و هي الورث ، و الميراث أصله الواو ، و هو أن يكون الشيء لقوم ثم يصير إلى آخرين بسبب أو بسبب و قيل : ورثناهن عن باء صدق ، و نورثها إذا متابينا "[1]

كما ورد مصطلح التراث في المعجم الوسيط بمعنى : " ورث فلانا المال ، و منه و عنه يرثه ورثا و إرثا ، ورثه ، ووارثه صار إليه ماله ، بعد موته ، و ورث فلانا جعله من ورثته ... و توارثوا الشيء ...ورثه بعضهم من بعض "[2].

(1) أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكريا : معجم مقاييس اللغة . تحقيق : عبد السلام محمد هارون ، ج6، دار الفكر ، دط ، القاهرة ، 1972 ، ص 105 .

(2) إبراهيم مصطفى ، أحمد حسن الزيات ، حامد عبد القادر ، محمد على النجار : المعجم الوسيط ، ج1 ، دار العودة ، دط ، القاهرة ، دت ، ص 124 .

فالتراث هو عنصر التطور لدى الأمم ، فكل أمة من الأمم تزخر بتراثها الحضاري و إذا كانت هذه الأمم تزخر بتراثها ، فإن الحال نفسه في الشعر . فلو تأملنا شكل أو أساس القصيدة العربية ، و نقول القصيدة دون تحديد الحديثة أم المعاصرة ، فأساسها البيت الشعري و بلغة معاصرة نقول السطر الشعري حسب ما تقتضيه قاعدة حركة التجديد الشعري ، فهذا الأساس جاء به المجددون و انطلاقا مما قدمه القدماء في الشعر الجاهلي ، فأساس الجديد هنا الإنطلاق من التراث القديم ، أضف إلى ذلك الوزن الموسيقي و البحر الشعري ألم يكن هذا منذ عهد الخليل ، ألم يعتمد شعراءنا المحدثون هذه القاعدة الخليلية في بناء قصائدهم ، و لكن ما وصلت إليه الأوزان الآن هو من منظور التطور و التجديد وفقا لما يقتضيه عصرنا .

و لهذا فلا نستطيع الحكم على أي تجربة جديدة على أنها معادية للتراث و لكن ما نستطيع القول فيها أنها مغايرة له ، و بين المغايرة و المعادية فرق ، فالمغايرة لا نعني بها الإنقطاع و لكن المقصود به التشبث بالقديم ، مع إضافة بعض التقنيات التي تقتضي صفة الجديد ، أما المعاداة فالمقصود بها الإنقطاع التام .

فالتراث هوعملية تتابع و تراكم دائمة بدأت في الماضي و هي تمر بالحاضر لتشق طريقها نحو المستقبل دون القطع الزمني لهذه العملية .

و عن مفهوم التراث لدى الشعراء و النقاد المعاصرين نجد الدكتور : رمضان الصباغ يعرفه بقوله : " التراث هو الموروث الثقافي و الديني و الفكري و الأدبي و الفني ، و كل ما يتصل بالحضارة أو الثقافة ، و تراثنا هو الموروث عن السلف سواء كانوا ممن يقطنون المنطقة نفسها أو غيرها ، أي أن تراثنا هو الموروث في كل أنحاء العالم ، القصص و الحكايات... و ما عبر عن هذه جميعا من عادات و تقاليد و طقوس ، كما أن تراثنا هو ما ورثناه من الأجيال السابقة ...كل هذا يشكل تراثا حيا بالنسبة لنا "[1]

فالتراث عنده شامل لعدة نواحي منها الفكرية و منها الأدبية و منها الدينية.

---

(1) رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر – دراسة جمالية – دار الوفاء للطباعة و النشر ، ط1 ، الاسكندرية ، مصر ، 1998 ، ص 368 .

أما أدونيس فيقول عن التراث : " إن التراث ليس مشكلة نظرية فكرية و حسب و إنما هي مشكلة سياسية و اجتماعية "[1]

و لم تقتصر فكرة علاقة الشعر بالتراث على العرب فقط بل مست كذلك الشعراء في الغرب الذين كان تأثيرهم واضحا في منهج و أسلوب الشعراء المجددين كما سيظهر ذلك جليا في المحاولات الأولى في الشعر العربي الحديث و المعاصر . ومن شعراء الغرب نجد **ت.س إليوت** الذي قال في التراث : " إن التراث يتضمن أساسا الحس التاريخي الذي ينطوي على إدراك ناقد ليس لما ينضويه الماضي فحسب بل لحضوره ، و هو يلزم الشاعر أن يكتب لا بوعي الإنتماء إلى جيله فحسب ، بل بتأثير الشعور بان أدب بلاده كله بأسره موجود بشكل متزامن و يؤلف نظاما متزامنا"[2]

من خلال هذه التعاريف يتبين لنا دعوة شعراءنا المعاصرين إلى التراث و اعتباره ركيزة جديدهم . و لكن العلاقة بين الشعر المعاصر و التراث ، و كأي علاقة لقيت في مسيرتها الرفض و التأييد ، فعن أنصار الرفض فإنهم لا يعتبرون تلك العلاقة وصاية أبوية يتوارثها الأجيال جيلا بعد جيل ، و إنما لابد من الإنفصال التام عن التراث ، و ذلك بتحديد منهج واضح و وسيلة تفرض إجبارية الخروج عن النطاق القديم ، لأن المعاصرة هي النظرة إلى المستقبل لا إلى الماضي .

أما عن أنصار الارتباط بالتراث ، فلقد رأوا في الشاعر المعاصر في ما أبدعه و جدده لم يكن من وحي خياله وإلهامه ، بل كان نتيجة تأثره بمن سبقه ، من الشعراء أو النقاد و حتى الفنانين .

(1) أدونيس (علي أحمد سعيد) : الثابت و المتحول . دار العودة ،ط4 . بيروت ، 1986 ، ص 299
(2) خلفة مبارك : شعر نزار قباني بين التراث و الحداثة ، مذكرة ماجستير(مخطوط)، قسم اللغة العربية و آدابها ، جامعة منتوري ، قسنطينة ، 2005 .2006 ، ص 08 .

عن هذا يقول **ت.س إليوت** : " ما من شاعر أو فنان في أي فن من الفنون يصل إلى معناه الكامل وحده ، إن أهميته و إدراك قدره هما إدراك و تقدير لعلاقته مع الشعراء و الفنانين الراحلين ... فما يحدث عند إبداع عمل فني جديد يحدث بشكل متزامن لجميع الأعمال الفنية التي سبقته ، فالأعمال الفنية القائمة تشكل نظاما مثاليا فيما بينهما يتحور بدخول العمل الفني الجديد لها ... إن الماضي يجب أن يبدله الحاضر ، كما أن الحاضر يوجهه الماضي ، و الشاعر الواعي لذلك يكون واعيا للصعوبات الكبيرة التي يواجهها و لمسؤولياته العظيمة "[1]

أما **أدونيس** فيقول في تحديده للشاعر المعاصر الخارج عن التراث : " و ما معنى أن يقال عن شاعر عربي معاصر أنه خارج عن التراث "[2]

أما الدكتور **عز الدين إسماعيل** ، فقد تناول علاقة الشعر العربي المعاصر بالتراث في كتابه " الشعر العربي المعاصر " تناولا تطبيقيا راجع خلاله حضور الموروث في النص الشعري لدى الكثير من الشعراء الرواد ، حيث قام بدراسة التمظهرات المختلفة للتراث في المتن الشعري العربي المعاصر بعد استقصاء مختلف مراحل هذا الحضور، يقول **عز الدين إسماعيل** : " هل حقا ينفصل شعراء هذه التجربة عن التراث ؟

يجيب عن هذا – دون مغالطة – بنعم و لا ، نعم لأن إطار شعرهم يختلف اختلافا جليا عن إطار الشعر القديم ، و هم لم يعودوا يتخذون ذلك الإطار القديم مثالا أعلى يحتذى به ، و بالتراث عامة ، إنهم إذن قد انفصلوا عنه لكي يقفوا منه مع ذلك على بعد بعينه يمكنهم من رؤيته رؤية أصدق ، و تمثله تمثلا أعمق "[3].

(1)خلفة مبارك : شعر نزار قباني بين التراث و الحداثة ، ص 08 .

(2) أدونيس : الثابت و المتحول ، ص 299

(3) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، قضاياه و ظواهره المعنوية و الفنية ، ص 27 ، 28

و قد تجسد هذا الموقف النقدي لدى شعراء المرحلة المعاصرة و خاصة الشعراء الرواد منهم ، و قد تجلى هذا في الكثير من كتاباتهم و تصريحاتهم و قصائدهم .

أما عن موقف الشعراء المعاصرين من التراث فلقد رصده الدكتور **عز الدين إسماعيل** في اعتبارات أربعة تمثلت فيما يلي :

" أولا : ضرورة تقدير التراث في إطاره الخاص ، فلا نحمله ، و كذلك لا نحمل عليه ما لا يطيق ، أي تمثله في كيان مستقل تربطنا به وشائج تاريخية .

ثانيا : إعادة النظر إليه في ضوء المعرفة العصرية لا لتجريحه أو الإنتصار له كما سبق و إن حدث ، و لكن لتقدير ما فيه من ذاتية باقية روحية و إنسانية.

ثالثا : توطيد الرابطة بين الحاضر و التراث لا عن طريق الرد إلى الماضي كلية كما صنع أصحاب الإحياء ، و لا عن طريق الاجتهاد في جعله مسايرا لتصورات العصر كما حدث ، و لكن عن طريق استلهام مواقفه الروحية و الإنسانية في إبداعنا العصري ...

رابعا : ضرورة خلق نوع من التوازن التاريخي للجذور الضاربة في أعماق الماضي و الفروع الناهضة على سطح الحاضر **"**(1)

و من هنا أصبحت مقاربة التراث بالنسبة للشاعر المعاصر مقاربة إلزامية إذا أخذنا بعين الإعتبار تلك الإعتبارات السابقة الذكر فبالرغم من كسر القوالب الشكلية للقصيدة العربية و الثورة على الوزن و القافية ، إلا أن الشاعر المعاصر ظل متشبثا بالمادة و القاعدة التي منحها له التراث ، توطدت العلاقة بينه و بين الماضي لدرجة الإستعاب للمعنى الإنساني للتراث و إدراكه .

---

(1)عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 28 .

" فشعراء هذه التجربة قد استطاعوا – لأول مرة – أن ينظروا إلى التراث من بعد مناسب ، و أن يتمثلوه لا صورا ، و أشكالا و قوالب ، بل جواهرا و روحا و مواقف فأدركوا فيه بذلك أبعاده المعنوية و هم في خروجهم عن الإيطار الشكلي للشعر القديم لم يكونوا بذلك يحطمون التراث ، بل كانوا يحطمون شكلا كان قد تجمد و من شأنه أن يتطور و يتجدد ، فليس الشكل هو روح التراث ، و إن ارتبط به في يوم من الأيام و يصعب أن يكون للتراث فعالية حقيقية في زمان غير زمانه ، و إن كان الشكل وحده هو كل ما يمكن أن يستفاد منه "[1].

أما عن أشكال التراث و كيف تجسدت في القصيدة العربية المعاصرة فهذا سنعرضه بشكل مفصل في بعض الأشكال في فصولنا القادمة و خاصة عند بدر شاكر السياب الذي كان بارعا في الإستفادة من تراثه .

إن الشاعر العربي المعاصر مهما جدد و طور ، إلا أن تراثه محفور بداخله يتجلى في كتاباته و قصائده إن كان بقصد أو بدون قصد ، و كما سيبدو لنا في رحلة البحث و الكشف عن أولى المحاولات الأولى في الشعر العربي المعاصر مدى تأثر الشعراء المعاصرين بالثقافة الغربية و لا سيما الشعراء منهم. و ما دام هؤلاء قد تشبتوا بالتراث، فما على المتأثر إلا الإستناد إليه ، و إلا فكيف يتبع خطوات قائد دون الإستناد إلى قاعدته .

<u>3/ بدايات التجديد في الشعر العربي المعاصر :</u>

شهدت ساحتنا العربية في ميدان شعرها المعاصر عدة محاولات أراد كل شاعر فيها أن يسطع نجمه في سماء الشعر المعاصر ، فيكون بذلك النجمة الضاوية التي يهتدي بضوئها من يأتي بعده ، فمنذ نشأة الشعر العربي في القديم و مرورا بالحديث و وصولا إلى شكله المعاصرارتدى عدة أثواب تميز بكل منها بعصرما ، فمن الشعر الجاهلي إلى الموشحات إلى الشعر الحر إلى شعر النثر ثم شعر التوقيعة كلها مراحل و ألبسة تقمصها الشعر العربي.

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 28 ،29.

سنحاول في رحلتنا هذه أن نقف عند أولى بدايات التجديد في شعرنا المعاصر وصولا إلى الحركة التجديدية التي انطوت تحت تسمية " حركة الشعر الحر " و الذي نحن بصدد دراسة هذا اللون من الشعر و الوقوف عند من اتفق على أنهم رواده و حاملين لواء ريادته ،" نازك الملائكة "و "بدر شاكر السياب ".

فكيف تجلت هذه المحاولات ، ومن يمكن القول عنه أنه أول من أبدى محاولاته الشعرية؟

إذا أردنا الوقوف عند بدايات التجديد في شعرنا المعاصر ، فسنبدأ من بدايات التجديد في عصرنا الحديث ، و عندما نقول الحديث فسيتبادر إلى أذهاننا أحد أعلامه ، الذي دعا إلى التجديد و ساهم في إعادة الشعر العربي للحياة بعد ما طغت عليه رياح الركاكة و الفساد فكان : " **محمود سامي البارودي** " الشاعر " الذي رد للشعر العربي ماءه و مظاهر الحياة فيه بعدما أنظبته عصور الركاكة و فساد الذوق "[1]

بالإضافة إلى أن **البارودي** قد دعا إلى التجديد و الرؤية العصرية ، فلقد كان يرى أن الشعر مرآة عصره ، إضافة إلى أن تجديده كان ممزوجا بالتقليد و التمسك بالقديم كان شعره جديدا قديما ، لا جديدا فقط ، و لا قديما فقط ، و في هذا يقول **حنا الفاخوري** عن **البارودي** : " و تقليد **البارودي** لم يصرفه عن فكرته التجديدية التي إنبثقت من طبيعته و خلقه ، فهو يرى أن الشعر مرآة العصر ، و يرى أن الشعر ميت إذا بقي بعيدا عن حياة العصرو البيئة ، لذلك أراد أن يجمع بين مجاراة الأقدمين و التماشي مع المحدثين "[2]

و بهذا يكون **البارودي** و بمجهوداته قد أسهم و أرسل القاعدة التي هيأت للذين جاءوا من بعده في تجديد أكثر و رؤية أوسع و أشمل ، فكانت جماعة الديوان ، و جماعة أبولو و شعراء المهجر لتتظافر هذه المجهودات و تتسع أكثر لتصل إلى الحركة التجديدية الجديدة المعروفة ب " حركة الشعر الحر " .

---

(1) شوقي ضيف : الأدب المعاصر في مصر . دار المعارف ، ط3 ، القاهرة ، دت ، ص 44.

(2) حنا الفاخوري : الموجز في الأدب العربي و تاريخه ، مج 4 . دار الجيل ، بيروت ، 2003 ، ص 445 .

إن ما نلاحظه في الشعراء المعاصرين و لا سيما شعراء الشعر الحر أنهم متأثرون بالشعر الإنجليزي و لا سيما رواده أمثال : **كولوردج ، ورد زورث** ، و **إليوت**...إلخ و بناء على تأثرهم هذا كانت دعوتهم إلى التوق و التحرر من قيود القافية و الوزن و اللجوء إلى أنواع شعر جديد دون الذي عرف في القديم.

يقول **عباس بن يحيى:"** فقد دعا العقاد و المازني و شكري إلى الشعر المرسل متابعة **لكولوردج** و **ورد زورت** ، كما كتب **الزهاوي** و **شكري** و **أبو شادي** نماذج منه **"**[1].

فحسب هذا القول يتضح أن ثلاثي مدرسة الديوان هم دعاة الشعر المرسل ، و في ظل صراع التيارات التي شهدها سنة 1922 ، كشف النقاد على نوع من الشعر قيل فيه أنه ما هو بشعر و لا بنثر و تجلى هذا فيما كتبه **أمين الريحاني** من الشعر و علقت عليه جريدة الحرية بأنه : " يحذو حذو **والت ويتمان** (الأمريكي) في إطلاق الشعر من قيود الوزن و القافية ، و سمته (الشعر المنثور) ، يقول فيه :

أنا رفيق الطبيعة

أنا طريد الزمان

أنا حبيب الإنسانية

أنا عدوها اللذوذ

مكاني معروف، و إن كنت عشت بغير مكان **"**[2]

و هناك من يرى أن **علي أحمد باكثير** هو أول كاتب للشعر المرسل أو الحر ، و ذلك من خلال تجربته في ترجمة **روميو و جولييت** ، كما قام **محمد فريد أبو حديد** بترجمة (ماكبث) لشكسبير .

---

(1) عباس بن يحيى: مسار الشعر العربي المعاصر، ص 130.
(2) المرجع نفسه ، ص 131 .

إن ما نلاحظه من هذه المحاولات أن البدايات الأولى للشعر كانت عبارة عن ترجمات لمسرحيات غربية ، فالغرب هو قاعدة الإبداع العربي إضافة لكون التجربة الشعرية للمسرحيات الشعرية الغربية كانت عاملا مساعدا للخروج و التوق إلى شكل مرن تقل فيه القيود .

و هناك من يعتبر " ديوان (بلوتلاند) **للويس** عوض من أهم المحاولات الجادة الأولى ، فلقد " ضمنه شعرا حرا و نثريا (بل و عاميا) و وضع له مقدمة يشرح فيها أفكاره ، فنبه إلى أهمية الموشح المتزاوج مع الغرب ، ودعا إلى تحديد الإيقاع"[1]

و على الرغم من الأهمية و الأسبقية التي منحها بعض النقاد إلى **لويس عوض** إلا أن هناك من يعارض أسبقيته و يقول فيها : " لم يكن **لويس** عوض أول من كتب الشعر بالعامية ، فقد سبقه الشاعر الشعبي المجهول بمئات السنين ، و لم يكن أول من استخدم اللغة على نحو غير مطروق ، و لم يكن أول من استلهم القصة في الشعر ، و لم يكن أول من نادى بالوحدة الدينامية في القصيدة ..."[2]

و كما برزت عدة محاولات و أسماء في الشعر المرسل و نادت به ، ظهرت محاولات في حركة التجديد الشعري المنطوية تحت تسمية الشعر الحر ، حمل لواءها كل من **بدر شاكر السياب** ، و **نازك الملائكة** ، غير أن أيهما أسبق ظل محل نقاش واسع لدى النقاد و الباحثين ، و لقد كانت بدايتهما هي السعي من أجل إحداث التغيير و الخروج ، إلى عالم جديد مكسر للأطواق التقليدية ،و الخروج بالقصيدة العربية إلى صورة جديدة تتماشى و النفس العربية و معاناتها ، فكان ديوان **بدر شاكر السياب "أزهار ذابلة "** و ديوان **نازك الملائكة " عاشقة الليل "** أولى بدايات التجديد في الشعر العربي المعاصر ، و للتفصيل أكثر سنتناول كل واحد منهما على حده في فصولنا القادمة .

---

(1) عباس بن يحي:مسارالشعر العربي المعاصر ، ص 132
(2) غالي شكري:شعرنا الحديث إلى أين؟،ص36.

إن المحاولات التي قام بها كل من **بدر شاكر السياب** و **نازك الملائكة** و ثورتهم التجديدية لم تكن كالمحاولات السابقة فلقد كانت " ثورتهم في شكلها الأول تمثل تخلصا من رتابة القافية الواحدة (دون الاستغناء عن القافية تماما) و تنويعا في عدد التفعيلات ... و الذي يميز هذه الحركة عما سبقها هو اعتمادها للشكل الشعري الجديد الذي أصبح مذهبا لا استطرافا "1

و على حد قول **إحسان عباس** فلقد أصبح هذا الشكل الشعري صالحا لجميع أنواع التجربة الإنسانية إذ أراد التعبير عنها بالشعر .

إن المكانة التي وصل إليها شعرنا المعاصر ، كانت نتيجة تفاعل العديد من المحاولات التجديدية التي عملت من أجل إخراج القصيدة العربية المعاصرة من نطاق التصوير و التنظير إلى حيز التطبيق و التنفيذ ، و إذا كان **البارودي** قد وضع قاعدة التجديد ، فلقد كانت جهود جماعة الديوان و جماعة أبولو التي قيل فيها أنها الوريث الشرعي للديوان ، و مدرسة الرابطة القلمية ، قد رسمت مسارا حافلا بالتجديد على مستوى الشكل الشعري و مضمونه مجسدة حركة الشعرالحر ذات الرؤية الشعرية المعاصرة و التي فجرت شكل القصيدة المعاصرة بما يناسبها إيقاعا و وزنا و موسيقى .

4/ بناء القصيدة المعاصرة و ملامح التشكيل الموسيقى فيها :

مرت القصيدة العربية عبر تاريخها الطويل و مسيرتها المتميزة بمحطات كبرى ظهرت في كل واحدة منها بشكل جديد و متميز ، و في دراستنا هذه سنختصر هذه المحطات الأولى ، و نقف عند محطتها المعاصرة و نفصل فيها أكثر.

أولى هذه المحطات التي شهدتها القصيدة العربية هي محطة القصيدة الجاهلية التي نجهل بدايتها الحقيقية على وجه التحديد ، و لكن ما نستطيع القول فيها أنها إكتسبت كل مقوماتها في العصر الجاهلي و اكتملت فيه و ظلت القصيدة العربية تمشي على منوالها المعروف ، و لم تشهد تغييرا بارزا ، إلا عند **أبي نواس** عندما قام بتغيير المقدمة الطللية بمقدمته الخمرية ، و لكننا لا نستطيع الحكم على هذا التغيير و اعتباره محطة بارزة في مسيرة القصيدة العربية ، و ثاني هذه المحطات هي محطة الموشحات الأندلسية حيث خرجت بعدها القصيدة بثوب جديد و اكتسبت مقومات جديدة .

---

(1) إحسان عباس: إتجاهات الشعر العربي المعاصر. دار الشرق للنشر و التوزيع ، ط3 ، الأردن ، 2001 ، ص 18 .

أما محطتها الأخيرة ، فهي شكل القصيدة الجديدة أو المعاصرة التي ظهرت بعد الحرب العالمية الثانية فلم تكتف بالتغيير الذي إستحدثته الموشحات ، و إنما تجاوزته لتزعزع كيان القصيدة العربية بأشكالها و مضامينها ، خالفت في معظمها أسس و مقومات القدماء ، و كما سبق و قلنا فإن المخالفة لا تعني الانقطاع " فقد ظلت روح القصيدة القديمة الفنية هي المسيطرة ، رغم الخروج إلى المقطعات أو الرباعيات ، أو ما إلى ذلك من صور التقسيم الذي أمكن إدخالها على القصيدة ، تخفيفا من حدة الأوزان و رتابة القوافي "[1]

و لأن القصيدة هي وسيلة التعبير عن التدفق الشعوري لدى الشاعر فلابد أن تكون ذات عمل متكامل و متجانس حسب ما تقتضيه الذات النفسية ، و في هذا يقول **عباس محمود العقاد** عن القصيدة : " ينبغي أن تكون عملا فنيا تاما يكمل فيها تصوير خاطر أو خواطر متجانسة ، كما يكمل التمثال بأعضائه ، و الصورة بأجزائها و اللحن الموسيقي بأنغامه ... فالقصيدة الشعرية كالجسم الحي يقوم كل قسم منها مقام جهاز من أجهزته "[2]

و نتيجة التحولات السياسية التي شهدتها نهاية القرن التاسع عشر و بداية القرن العشرين ، و ما تبعها من تحولات خاصة على المستوى الاجتماعي و الفكري،بدأت القصيدة العربية تتفاعل مع مختلف مجالات الحياة في موضوعاتها و لغتها ، لأن الشاعر المعاصر أدرك أن الجديد لابد له من كلام جديد و وزن جديد ، و لهذا لجأ إلى بناء خاص لقصيدته المعاصرة .

و عن بناء القصيدة العربية المعاصرة ، فلقد عرفت بناء جديدا غير الذي عرفته في القديم فهي تقوم على أساس السطر الشعري أو نظام السطر دون البيت الشعري الذي لطالما قامت عليه القصيدة العربية . أضف إلى ذلك اعتمادها على قالب موسيقي خاص بكل سطر أي متغير حسب الدفقة الشعورية على غير القديم الذي كان يعتمد قالبا موسيقيا ثابتا . كما كسرت القصيدة العربية المعاصرة قيود القافية و الوزن .

---

(1) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 45

(2) حنا الفاخوري : الموجز في الأدب العربي و تاريخه ، ص 380 .

فلم تعد تعتمد على قافية واحدة ، بل غيرتها و نوعت فيها و أصبحت تعتمد على نظام التفعيلة و على كسر القديم و إحداث الجديد يقول رجاء عيد : " ليس مجرد كسر الشطرين ،و استخدام التفعيلة ما يسمى فارقا بين القصيدة الجديدة و القصيدة العمودية إن الفارق الأساسي هو تشكيلات الأداء اللغوي و تحويلات اللغة الشعرية "[1].

و عن التشكيل الموسيقي فيها يقول **رجاء عيد** : " فالصياغة التشكيلية في إيقاعية القصيدة الجديدة ، هي مفارقة جمالية بين القالب التقليدي في إيقاعه المعروف و بين مستحدثات الشكل الإيقاعي الجديد "[2].

فرجاء عيد من خلال قوله هذا يجمع بين القديم و الجديد في قالبه الموسيقي.

أما **عز الدين إسماعيل** ، فيتناول قضية التشكيل الموسيقي بالعودة إلى اللغة من حيث هي زمانية و مكانية فيقول : " إن التشكيل في اللغة بعامة يشمل نوعين من التشكيل الزماني و المكاني ... فالقصيدة بنية زمانية و مكانية في وقت واحد "[3]

و لأن التشكيل الموسيقي إنتاج نغمي بين الشكلين الزمني و المكاني ، فلقد أخذت القصيدة المعاصرة طابعا خاصا في كل منهما ، ففي تشكيلها الزمني " حاولت القصيدة الجديدة تغييره ، فقد حطمت التشكيل الزماني سواء ذلك في القصيدة " السطرية " التي تتألف من سطور متتابعة ، أو في القصيدة المدورة حيث تنتفي البيتية و السطرية معا ، فالزمن في القصيدة " السطرية " ، أو المتوالية السطور متداخل ، و هو لا يأخذ إيقاعا متماثلا "[4]

(1) رجاء عيد : لغة الشعر . قراءة في الشعر العربي المعاصر ، منشأة المعارف ، دط ، دت ، ص 09
(2) المرجع نفسه ، الصفحة نفسها
(3) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 52 .
(4) عبد العزيز مقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل . دار العودة ، ط1 ، بيروت ، 1981 ، ص 106

و يقصد هنا تعدد التفعيلات داخل السطر الشعري ،فلابد أن يكون توافق في التوزيع فقد يكون في السطر الأول تفعيلة أو تفعيلتين ، و في الثاني ثلاثة إلى أربعة تفعيلات و هكذا إلى آخر القصيدة .

أما عن التشكيل المكاني فقد " إختفى نهر الفراغ ، و حل محله نظام قالبي مختلف زاد من مساحة البياض أو الفراغ بعد الأسطر التي لا تبدو متساوية بل تظهر كسلسلة منعرجة من الأرض "[1]

لقد شهدت القصيدة العربية في شكلها المعاصر عدة أنماط جعلتها تكتسب صفة الجديد المتميز ، فلقد عرفت ثلاثة مراحل أساسية و هي : مرحلة البيت ، مرحلة السطر الشعري ، و مرحلة الجملة الشعرية و لقد إمتازت بالشكلين الآخيرين أكثر ، و لقد كان لكل منها إطارها الموسيقي و حسها الجمالي الذي تميزت به .

كما شهدت القصيدة المعاصرة أيضا عدة ظواهر لغوية و إيقاعية و فنية في بناءها أكسبها تميزا واضحا عما عرفته في عصور مضت .

أما عن الظواهر اللغوية فلقد شهدت عدة إيقاعات : كوحدة التفعيلة ، و إيقاع المزج بين تفعيلات البحور المختلفة ، و إيقاع الموجة الشعرية و غيرها من الإيقاعات الجديدة أما و عن الظواهر الفنية ، فلقد عرفت القصيدة في بناءها عدة أنماط ، فنجد منها :

البنية الدرامية و القصصية ، المسرحية ، و أنواع القصيدة منها الطويلة و منها القصيرة[2].وغيرها من الظواهر التي عرفتها القصيدة العربية على حد سواء.

(1) عبد العزيز مقالح : الشعر بين الرؤيا و التشكيل . دار العودة ، ط1 ، بيروت ، 1981 ، ص106
(2) أنظر : كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة . دار المطبوعات الجامعية ،دط ، الإسكندرية ، 2006 ، ص 304 و ما بعدها .

إذا كان الشعر العربي المعاصر قد تجلى في ماهيته في مفهوم المعاصرة و ارتباطه بالتراث الذي إعتمده رواده الأولون و تبعهم المعاصرون .

و إذا كانت المحاولات الأولى قد سعت إلى إحياء الشعر ، فقد كان الهدف منها هو إخراج صورة لقصيدته حتى تكون أهلا لعصرها و لشعراءها ، فتجسد شكل القصيدة العربية المعاصرة في نهاية مطافها ، و لبست ثوبها الجديد ، و نظرا لما شهدته الساحة العربية من حركات و مدارس تجديدية ، ففي ظل هذا .

كيف كان تأثير إحدى هذه الحركات التي سنقف عندها بالتفصيل و هي حركة الشعر الحر في تحول القصيدة العربية ؟ و كيف تجسدت الظواهر التي عرفتها في إيقاعها الموسيقي ؟ و كيف كان بناء القصيدة لدى روادها الأوائل **نازك الملائكة** و **بدر شاكر السياب ؟**

كل هذه النقاط ستكون محل نقاش في فصولنا القادمة .

الفصل الأول : الشعر الحر و أثره في تحول القصيدة العربية:

1.حركة الشعر الحر

2 .أنواع الإيقاع في الشعر الحر

2-1 – إيقاع السرد و الحوار

2-2 – إيقاع الأفكار

2-3- إيقاع الصورة الشعرية

3. القافـــــــية

3-1- البسيطة (الموحدة)

3-2- المركبة (المنوعة)

1/ حركة الشعر الحر :

إن تراثنا الشعري يتمثل في القصيدة العربية العمودية التي ورثناها عن **امرئ القيس** و **جرير** و **البحتري** و **المتنبي** و **البارودي** و غيرهم ممن عززوا دعائم الشعر العربي بالمعاني و الأغراض و الأساليب الشعرية الأصيلة ، في الموسيقى ذات التفاعيل المركزة التي كشف عن أصولها " **الخليل بن أحمد الفراهيدي** " ، و بذلك كان هذا التراث الشعري الأصيل جزء لا يتجزأ عن كيان القصيدة العربية التي لا يمكن أن تسمى قصيدة شعرية ، ما لم تكن أبياتها من بحر شعري واحد و قافية واحدة لتظل بذلك القصيدة العربية تدور في هذا الفضاء الخليلي لسنوات طوال سجل فيها التاريخ أسماء شعراء كتبت أسماءهم بحروف من ذهب ، احترموا قواعد الشعر الخليلي و ساروا على خطاه ، لكن الحياة لطالما تحمل شعار الثبات و اللاقاعدة ، حيث يقول برناردشو في المعنى نفسه " في الحياة كما في الشعر ، اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية ."[1]

فالقاعدة الخليلية بدأت تعرف نوعا من الهجر و من ثمة الهدم و إعادة البناء فطالما أن الرغبة في التغيير مستمرة في كل مجالات الحياة ، فلابد للشعر من مواكبة التطور الحضاري ، إذ ظهرت عدة إرهاصات خاصة بالتجديد في قوالب القصيدة العربية من حيث شكلها و مضمونها ، و من مثل ذلك التجديد ما نلمسه في شعر أصحاب الديوان و شعر مدرسة أبولو و شعراء المهجر ، إلا أن الحركة الكاملة للتجديد في القالب الشعري قد ظهرت مع مدرسة أو حركة الشعر الحر " هذه الأخيرة التي تأثرت بالتيارات الغربية و القومية و المحلية ، و ترعرعت في غمار عالم يسوده الشعور بالمرارة و الضياع و البحث عن الذات "[2]

حيث بدأت هذه الحركة مع **نازك الملائكة** و **بدر شاكر السياب** و **بلند الحيدري** في العراق و سار على الدرب **" علي أحمد سعيد " (أدونيس)**

و **يوسف الخال** في لبنان ، و طائفة من الشعراء الفلسطينيين مثل **:"محمود درويش"** و **" سميح القاسم "**

(1) نازك الملائكة : مقدمة شظايا و رماد . دار العودة ، دط .لبنان ، 1949 – 1989 ، ص 7

(2) محمد عبد المنعم خفاجي : حركات التجديد . دار الوفاء ، ط1،الإسكندرية،2004،ص62.

و في مصر "**صلاح عبد الصبور** " و **أحمد عبد المعطي حجازي** " و في السودان " **محمد الفيتوري** " ...و غيرهم كثيرون .

لقد شهد العقد السادس من القرن الماضي أقصى صدى لهذه الحركة التي تناولت التجديد في الشعر العربي من ناحيتين هما " الشكل و المحتوى " أو بمعنى آخر البناء الهندسي للقصيدة ، إن هذه الحركة عرفت باسم " الشعر الحر " و عبارة " الشعر الحر " لها معنيان متناقضان تماما فهي عند مؤيدي حركة الشعر الحر تعني تطويرا جديدا لنظام القصيدة ، و بناء موسيقاها على أسس حديثة منبثقة عن التراث العربي لموسيقى القصيدة العربية ، و هي عند معارضي الشعر الحر تعني التحرر و التحلل عن النظام الثابت للقصيدة العربية. لقد قام خلاف حول مصطلح " الشعر الحر " حيث نجده يتضح من خلال التسميات المتعددة التي يطلقها النقاد عليه ، **فصلاح عبد الصبور** مثلا يقول في مقال له بمجلة " المجلة " تحت عنوان " الشعر الجديد ... لماذا ...؟ إذ يرى أن :
" تسمية هذا الشعر بالشعر الحديث تسمية ظالمة ، تدفع به إلى مأزق المقارنة الحادة بينه و بين بعض أشعار شعرائنا المعاصرين المحدثين بالمعنى التاريخي لتلك الكلمة و لأن كلمة الحر توحي بأن هناك المستبد .ويرفض أيضا تسمية الشعر المطلق لأن كلمة المطلق توحي بأن هناك المقيد .و يختار مقاله راجيا أن يوفق أحد النقاد إلى إيجاد مصطلح لهذا اللون من الشعر "[2]
بينما نجد الدكتور محمد منذور في كتابه " قضايا جديدة في أدبنا الحديث " يسمى هذا الشعر الجديد حيث يقول : " و الواقع أن لغة الشعر الجديد و موسيقاه تحتاج منا محاولات ملخصة لفهمها و استنباط مواضيع الجمال فيها و قوة التصوير " و في الكتاب نفسه يهاجم " **منذور** " الشاعر" **عزيز أباظة** " الذي سخر من الشعر الحر إذ سماه " بالشعر المنثور " أو " الشعر المشعور"[3].

(1) علي غريب بهيج : (شخصيات عربية بدر شاكر السياب) . <u>مجلة الجديد</u> .169. الهيئة العامة للكتاب وزارة الثقافة ، القاهرة ، ص 45
(2) سعيد د عيبس : حوار مع الشعر الحر . دار بور سعيد ، ط1 ، الإسكندرية ، 1971 ، ص 11 ،12.
(3) المرجع نفسه ، ص 12 .

و هكذا اختلفت تسمياته من شاعر إلى آخر ، فمحمد **النويهي** يسميه " الشعر المنطلق و شعر الشكل الجديد ، و يسميه **عبد الواحد لؤلؤة** شعر العمود المطور ، أو يسميه الشعر المطور ، و يسميه آخرون الشعر الحديث أو الشعر الجديد أو شعر التفعيلة أما الذين وقفوا منه موقفا سلبيا فقد نعتوه بأسوء الأوصاف كالشعر " السايب " عند العقاد ، و الشعر اللقيط عند **مفدي زكرياء** .

و يكاد يكون الرأي القائل : إن أصدق تسمية قريبة للشعر الحر هي :

شعر التفعيلة ، حيث يقترب هذا الرأي من أن يكون منطقيا إلى حد كبير ، ذلك لأن الظاهرة الوحيدة التي لا يمكن أن توجد في الشعر العمودي ، بينما هي موجودة في الشعر الحر ، ظاهرة قيام موسيقاه على أساس التفعيلة ، لا على أساس البيت ، بينما خصائصه الأخرى من تعبير بالصورة إلى بناء درامي ... ، هذه الخصائص يمكن أن توجد في الشعر العمودي[1].

و عموما فالشعر الحر يطلق على نمط شعري محدد يقوم على جملة من الأسطر الشعرية التي تتكرر فيها تفعيلة معينة عددا من المرات ، فالشاعر له الحرية في تحديد عدد تفعيلات كل سطر ، كما أنه حر في طريقة التقفية .

من هنا فإن هذا الطريق الذي سار عليه أصحاب هذه الحركة و نادوا به ، يقودنا إلى طرح سؤال هام و هو : أين يتجلى التجديد الشعري في القصيدة الجديدة / الشعر الحر/ ياترى ؟ هل هو محاكاة للقاعدة الخليلية ؟ أم هو انفصال تام عنها و عن أي قالب آخر ؟

كما أشرنا سابقا ، إن دعوات التجديد في الوطن العربي ، ترددت صيحاتها لدى جماعة " الديوان " و " جماعة أبولو " ، لكن لم يخرج واحد من هؤلاء بصورة مطلقة عن نظام شعر الشطرين ، و إن أطلقوا عليه إسم الشعر المرسل أو " الشعرالحر المرسل " مشيرين بذلك إلى عدم الالتزام بالقافية الموحدة ، فمن حظ هاتين التسميتين نلاحظ تداخل مفهوم " الشعر الحر " و " الشعر المرسل " ، **فنازك الملائكة** " رائدة الشعر الحرنفسها ، تذكر في كتابها " قضايا الشعر المعاصر "

---

(1) أنظر:سعيد دعيبس : حوار مع الشعر الحر . ص 13 .

" أن **علي أحمد باكثير** من أتباع " أبولو" قد توصل إلى الشعر الحر دون أن يهتدي إلى ذلك ، فقد نظم مسرحية السماء سنة 1943 من بحرالمتقارب ، و التي جاء فيها الشطر بعدد من التفعيلات غير متساوية ، و لكن مع ذلك أطلق عليه إسم الشعر المرسل ، لكونه يتقيد بوحدة القافية "[1]

و من هنا فلا بأس أن نقف هنا لنوضح الفرق بين الشعر المرسل و الشعر الحر مستندين في ذلك على التفسير الذي وضعه الدكتور " **حامد حنفي** " ، حيث بين الفوارق بينهما كما يلي :

1. ***الشعر المرسل :***

هو الشعر الذي يتقيد بالوزن و لا يتقيد بالقافية إذ يجددها الشاعر و يغيرها كيفما يشاء .

2. ***الشعر الحر :***

و هو الذي يتحرر فيه الشاعر من الأوزان و الأبحر الشعرية المعروفة ، و لكن يتقيد بالقافية في كل مجموعة معينة من الأبيات .

3. ***الشعر المرسل الحر :***

و هو الذي يتحرر فيه الشاعر من القافية و الوزن معا ، و من الممكن أن نطلق عليه اسم " الشعر المنثور " أو " الشعر المشعور " أو " قصيدة النثر " [2]

و يقول **أحمد حنفي داوود** : " أن الشعر المرسل أسبق في الظهور من الشعر الحر ، لكن مع ذلك فإن **نازك الملائكة** تثبت بشكل صريح تارة ، و بشكل إيمائي تارة أخرى ، أنها صاحبة الفضل الأول و الأخير في اكتشاف شكل الشعر الحر .

(1) نازك الملائكة:قضايا الشعر العربي المعاصر،دار العلم للملايين،ط1،بيروت،1962،ص64.
(2) حامد حنفي داوود:تاريخ الأدب الحديث،ص32.

إذ تقول في كتابها قضايا الشعر المعاصر " صدر كتابي هذا و فيه حكمت أن الشعر الحر قد طلع من العراق ، و منه ولج إلى أقطار الوطن العربي "[1]

فبالرغم من أن " **نازك** " تعرف بأن آخرين سبقوها كما سبقوا " **السياب** " إلى نظم قصائد على طريقة الشعر الحر ، إلا أنها اعتبرتها مجرد إرهاصات تتنبأ بظهور حركة الشعر الحر ، و عن هذا الحديث تواصل كلامها فتقول : ... و إذا بأسماء غير قليلة ترد في هذا المجال منها إسم **علي أحمد باكثير** " و " **محمد فريد أبي حديد** " ، و " **محمود حسن إسماعيل** " و " **لويس عوض** " و غيرهم كثيرون ... "[2]

و قد استدلت بمقطع من قصيدة حرة للشاعر " **بديع حقي** " ، حيث أشارت إلى أنها قد نشرت قبل قصيدتها الكوليرا و قصيدة " هل كان حبا "

" **لبدر شاكر السياب** " و هذا مقطع من قصيدة " **لبديع حقي** " :

أي نسمه
حلوة الحقق عليله
تمسح الأوراق في ليل و رحمه
و أنا في الغاب أبكي
أملا ضاع و حلما و مواعيد ضليله
فامحي النور و هام الظل يحكي[3]

كما تشير الشاعرة أيضا إلى أن الدكتور " **أحمد مطلوب** " قد أورد في كتابه " النقد الأدبي الحديث " قصيدة من الشعر الحر عنوانها " بعد موتي " ، لكنه لم يجرأ على إعلان إسمه و إنما وقع عليه (**ب، ن**) و هذا مقطع منها :

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 14 .
(2) المرجع نفسه ، ص 15 .
(3) المرجع نفسه ، ص 17 .

أتركوه لجناحيه حفيف مطرب

لغرامي

و هو دائي و دوائي

و هو أكسر شقائي

فاتركوه ، إن عيشي لشبابي معطب

و حياتي

بعد موتي[1]

فالظاهر حسب " **نازك** " أن هذا هو أقدم نص في الشعر الحر ، لكنها مع ذلك تعتبره الشرارة الأولى التي تتنبأ بظهور حركة الشعر الحر ، فاعتبرت بذلك القصائد المنظومة قبل عام 1947 عبارة عن شعلة سرعان ما انطفأ لهيبها ، ليعود في الاشتعال مرة أخرى مع صدور ديوانها " شظايا و رماد " عام 1949 و التي فيه ظهرت دعوتها الواضحة للشعر الحر[2].

لكن المرحوم " **بدر شاكر السياب** " يعارض دعوة " **نازك** " فيقول :

إن البداية كانت عنده في سنة 1946 لا في سنة 1947 التي ظهرت فيها قصيدتها " الكوليرا " ثم يذكر الأستاذ " **إنعام الجندي** " أن **السياب** أرجع التاريخ غيرمرة إلى عام 1944 و أنه – أي إنعام – يعلم بوجود نماذج من هذا الشعر في مجلات متعددة حيث يذكر بعضها قبل التاريخ الذي حددته الشاعرة لقصيدتها " الكوليرا "

ومن هنا بدأت المساءلة بين النقاد و الباحثين حول الريادة في الشعر الحر و خاصة بعد ظهور قصيدة " هل كان حبا " **للسياب** في ديوانه " أزهار ذابلة " هذه الأخيرة التي وصفها الكثير بأنها انطلاقة جديدة للشعر العربي الحديث[3].

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 15
(2) المرجع نفسه ، ص 17
(3) أنظر سعيد دعيبس : حوار مع الشعر الحر، ص 10

و هكذا فإننا نلمس ذلك الإختلاف في حق الريادة أو الأسبقية بين **نازك الملائكة** و " **بدر شاكر السياب** " ، فهناك من يرى قصيدة الكوليرا هي الشكل الشعري الأول و الوحيد الذي عن طريقه أكتشف الشعر الحر ، و هناك من يرى بأن " **بدر شاكر السياب** " له حق الريادة باعتباره هو الذي إكتشف هذا الشكل الشعري الجديد ، فمن هنا نشأ جدال سجلت مواقعه العديدة من الدراسات الأدبية .

لكن رغم الاختلاف في حق الريادة إلا أن الهدف واحد و مشترك ، بين **نازك الملائكة** و **بدر شاكر السياب** ، و كل المحاولات التي سبقتهما ، حيث تم تخطي قيود الشكل التقليدية في القصيدة العربية التي عرفت برتابة الوزن و لزوم القافية ، لكن هذا الشكل و اللون الجديد في الشعر ، قام بإزالة هذه الرتابة في الوزن ، و تخلى عن القافية.[1]

كما نقلت الشعر من حالة الجمود إلى حالة أكثر حيوية ، فالشاعر العربي المعاصر لم يعد قادرا على صب أفكاره ، و رؤاه الحديثة في قوالب جاهزة ، سبق لغيرهم من الشعراء أن أخرجوا منها صياغاتهم الشعرية .

و هكذا تعززت مضامين الشعر الحر بإرهاصات أولى ، لتتظافر بعدها جهود " **نازك** " و " **السياب** " من أجل تبديل و تغيير القاعدة التقليدية ، و تؤكد **نازك** هذا بقولها : " إنني لو لم أبدأ حركة الشعر الحر ، لبدأها **بدر شاكر السياب** رحمه الله ، و لو لم نبدأ أنا و **بدر** لبدأها شاعر عربي آخرغيري و غيره ... لأنه قد حان لروض الشعر أن تنبثق في سنابل جديد باهرة ، تغير النمط الشائع ، و تبدأ عصرا أدبيا جديدا كله حيوية و خصب و إنطلاق "[2].

كما تؤكد " **نازك** " أن الشعر الحر هو ظاهرة عروضية قبل كل شيء ، إذ يقوم على عدة أسس و قواعد أولها الشكل الموسيقي للقصيدة ، و عدد التفعيلات في السطر، كما يعنى بترتيب الأسطر و القوافي .

(1) أنظر مصطفى حركات : الشعر الحر . دار الآفاق ، دط ،الأبيار ، دت ، ص 5 .
(2) عز الدين إسماعيل ، الشعر العربي المعاصر ، ص 17.

و بناء على هذه التنظيرات السالفة الذكر التي أوردتها **نازك الملائكة** في كتابها " قضايا الشعر المعاصر " في مقدمة ديوان " شظايا و رماد " ، يمكن أن نلخص معالم التجديد لدى مدرسة الشعر الحر ، باعتبارها أقوى صيحات الدعوة إلى اختراق القاعدة و الكتابة على نمط اللاقاعدة ، حيث أن نازك رصدت مظاهر الشعر الحر ، إنطلاقا من إيمانها العميق بالرغبة في التغيير حيث تقول :

" إنني أومن بمستقبل الشعر العربي ، إيمانا حارا عميقا ، أومن بأنه مندفع بكل ما في صدور شعرائه من قوى و مواهب و إمكانيات ليبوأ مكانا رفيعا في أدب العالم "[1]

فنلمس معالم التجديد حسب نازك في الشعر الحر من خلال ثلاث نواحي :

1.***التجديد في موسيقى الشعر :***

من التشكيلات التي نظرت لها نازك داخل هذه الحركة ، بحور الشعر الحر ، إذ قسمت البحور إلى بحور صافية و أخرى ممزوجة .

الأولى : هي التي يتآلف شطرها من تكرار تفعيلة واحدة ستة مرات و هي :

الكامل شطره متفاعلن متفاعلن متفاعلن
الرمل شطره فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن
الهجز شطره مفاعيلن مفاعيلن
الرجز شطره مستفعلن مستفعلن مستفعلن
و من هذه البحور أيضا بحرأن يتكون كل شطر فيهما من أربع تفعيلات ، و هما :
المتقارب شطره فعولن فعولن فعولن فعولن
المتدارك شطره فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن أو
فعلن فعلن فعلن فعلن

(1) نازك الملائكة : مقدمة شظايا و رماد ، ص 29 .

الثانية :

و هي البحور التي تقوم على ذكر تفعيلتين متماثلتين ، تليهما تفعيلة مختلفة عنهما في الشطر الواحد و هما :

السريع شطره مستفعلن مستفعلن فاعلن

الوافر شطره مفاعلتن مفاعلتن فعولن

و انطلاقا من هذه التنظيرات ، إحتفظ الشاعر في هذا النوع من التجديد بوزن البحر الكلاسيكي كما هو إذا اكتفى بإعادة توزيعه ليهتدي بذلك إلى كتابة و قراءة جديدة في شكل شعري جديد ، حيث أن هذه الكتابة و القراءة الجديدة لا تعد خروجا عن بحور الخليل ، و إنما تعديلا لها تقول نازك الملائكة في هذا الصدد : " و ينبغي أن لا ننس أن هذا الأسلوب ليس خروجا عن طريقة الخليل و إنما هو تعديل لها يتطلبه تطور المعاني و الأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل "[1]

2*إعتماد نظام التفعيلة :*

لم يتوقف الشعراء عند إعادة توزيع البحور التقليدية ، و إنما تجاوزوها إلى الإكتفاء بتفعيلة واحدة إلى ما عرف فيما بعد بشعر التفعيلة ، فإذا كانت محاولات إعادة توزيع هاته الأبحر لا تختلف كثيرا عن الأوزان القديمة ، فليس معنى هذا أن نظام التفعيلة يعتبر خروجا عن هاته الأوزان أو إنكارها تماما ، و إنما هو تعديل إقتضته صيحات التجديد و التلقائية في الكتابة و التعبير ، و مع ذلك فإن الشعر العربي المعاصر لا يخرج عن فكرة عدم الإستغناء عن الوزن لأن الوزن كما تقول **نازك** : " هو الروح التي تكهرب المادة الأدبية ، و تصير بها شعرا فلا شعر من دونه مهما حشد الشاعر من صور و عواطف ... "[2]

و يقترب من هذا **عز الدين إسماعيل** ، إذ يعتبر الشعر الجديد تعديلا جوهريا للوزن و القافية و ليس إلغاء لهما ، فعن طريق هذا التعديل يعبر الشاعر عن خلجات نفسه و مكبوتاته بكل حرية و طلاقة ، فنظام التفعيلة الذي دعا إليه أقطاب الشعر الحر هو شكل تخلى فيه الشعراء عن نظام البيت و عجزه بكميات متساوية و عوضوه بالتفعيلة التي اعتبروها الوحدة الأساسية في الوزن مع حرية إستخدام التفعيلة في الشطر أو السطر أو البيت الشعري "[3].

(1) نازك الملائكة : مقدمة شظايا و رماد ، ص 30 .

(2) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 224 ، 225 .

(3) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 65 .

قد ينتهي معنى البيت في الشعر الجديد أو تكتمل شحنته العاطفية قبل اكتمال التفعيلة الواحدة فيضطر الشاعربذلك إلى نقل ما تبقى من تفعيلته في البيت الموالي ، و قد يعتمد ذلك بهدف التخفيف من إستقلالية البيت و هو ما أسمته **نازك** " بالتدوير " .

و مع أن " **نازك** " رأت أن التدوير يمتنع إمتناعا تاما في الشعر الحر إذ تقول "إن التدوير يمتنع إمتناعا تاما في الشعر الحر ، فلا يسوغ للشاعر على الإطلاق أن يورد شطرا مدورا "[1].

إلا أن الواقع الشعري و الرؤية المعاصرة لدى كثير من الشعراء ، و إن كانوا قد عاصروها ، فإنهم تجاوزوا هاته القاعدة الحتمية و اللازمة التي نادت بها فاعتمدوا التدوير كلما دعت الضرورة إلى ذلك .

نورد مثالا " **لسميح القاسم** " في قصيدته " الموت يشتهيني فتيا " ، حيث اعتمد على التدوير إذ يقول :

تعبر الريح جبيني
و القطار
يعبر الدار فينهار جدار
بعده يهوي جدار
و ينهار جدار

إن وزن القصيدة من بحر الرمل التي تتكرر فيه تفعيلة واحدة و هي :
فاعلاتن (/0//0/0)، و نلاحظ أن البيت الخامس و السادس قد ربط بينهما "تدوير" ، إنقسمت بموجبه التفعيلة بين آخر البيت الخامس و أول البيت السادس

- و جدار بعده يهوي
  ///0/0/0//0/0/0
  فعلاتن فاعلاتن فا
- و ينهار جدار
  //0/0///0/0
  علاتن فعلاتن

فرغم إعتماد كثير من الشعراء " التدوير" في شعرهم ، إلا أن **نازك الملائكة** بقيت معارضة له في كتابها " قضايا الشعر المعاصر ، إذ ترى أن "التدوير من شأنه أن يفكك الجملة الشعرية ، فيصبح بذلك الجمال الشعري فيها متكلف[2].

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 116 .
(2) نازك الملائكة : المرجع نفسه ، ص 200.

كما أنها وقفت منه موقفا سلبيا في كتابها "عيوب التدويرو آثاره على الشعر العربي"

3/ *التجديد في القافية :*

تعد القافية أهم ميزة يتميز بها الشعر الحر على الشعر التقليدي ، هذا الأخير الذي كانت القصيدة فيه تقوم على قافية موحدة ، حيث كان الشعراء قديما يخضعون لطغيان هذه الآلهة المغرورة (القافية).

على حد تعبير **نازك** ، فقد كانت ضربا من الخيال سبح فيه الشعراء الأوائل مطولا الأمر الذي اضطرهم إلى مصانعتها غير مبالين بتوحيد الفكرة ، لتقوم القصيدة على وحدة القافية ، لا وحدة المعنى " فالقافية كانت دائما هي العائق ...الشاعر يصف الكلمات و يرص القوافي دونما حس "[1].

إن فكرة قيد القافية و الخروج منها عند **نازك** ، و دعاة الشعر الحر لا تقوم على الرفض التام لها ، و إنما الشعر الحر يحتاج إلى القافية احتياجا خاصا ، حيث أن هذا الأخير " الشعر الحر " تتغير أطوال أشطره بحسب عدد التفعيلات الواردة في كل شطر، فبمجئ القافية في آخر كل شطر سواء كانت موحدة أو متنوعة تعطي الشعر الحر شعرية خاصة ، تنبع من أعماق روحه الحرة ، و نظراته الإبداعية المتحررة من كل قيد .

إن عدم الإلتزام بالقافية يعتبر خطوة أولى لتحرير حركة الشعر و بث دلالات جديدة أكثر تفاعل و حيوية ، فهذا النوع و الإختلاف يحرر القصيدة من كل القيود ، لترفع بذلك من مستواها الشعري[2].

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 116 .
(2) أنظر عز الدين المناصرة : قصيدة النثر المرجعية و الشعارات .دار بيت الشعر، ط1 ، رام الله فلسطين ، 1998 ، ص 114 .

و من مثل ذلك قصيدة " ذكريات ممحوة " **لنازك الملائكة** ،و التي تقول في مطلعها :

" وجهك أخفاه ضباب السنين

و ضمه الماضي إلى صدره

ألقى عليه من شبابي الحزين

أحزان قلب تاه في ذعره "[1]

نلاحظ أن الشاعرة قد تخلت عن نظام القافية الموحدة ، لكنها بقيت قريبة منها و ذلك باحتفاظها بروي واحد ، فنجد البيت الأول و الثالث ، يلتزمان حرف روي واحد و هو" النون " ، في حين يلتزم البيتان الثاني و الرابع حرف روي واحد و هو " الهاء "

و هكذا و بعد إرساء القواعد و الأسس التي اعتمدها الشعر الحر ، و بعد إيمان **نازك** الحار و العميق بمستقبل الشعر العربي ، إلا أنها تقر فيما بعد في مقدمة ديوانها " شجرة القمر " بأنها :

على يقين أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد ، و سيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية بعد أن خاضوا في الخروج عليها و الإستهانة بها "[2].

و هكذا فإن عدم توصل **نازك** إلى حسم قضية الشكل العمودي و الحر في الشعر العربي المعاصر ، و بقاؤها غامضة في مواقفها النقدية و التنظيرية و نتاجاتها الشعرية ، يعزز و بصورة قوية قانون التغيير و التطور و اللاثبات الذي يواكب الحياة دوما . ليصح قول **برناردشو مرة أخرى**" اللاقاعدة هي القاعدة الذهبية ".

(1) نازك الملائكة : ديوان مأساة الحياة و أغنية للإنسان . دار العودة ، ط2 ، بيروت ، 1981 . ص461

(2) نازك الملائكة : مقدمة ديوان شجرة القمر . دار العودة ،دط ، البصرة ، 1967 ، ص 418 .

2/ أنواع الإيقاع في الشعر الحر :

لقد كان كتاب " القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية و البنية الدلالية " للدكتور **محمد صابر عبيد** ، خير منهل لنا في عرض أكثر أنماط الإيقاع حضورا في التجربة الشعرية الحرة عند الشعراء الرواد و غيرهم ، ممن إنتهجوا نهجهم في التشكيل الجديد فيما يأتي :

1. إيقاع السرد و الحوار
2. إيقاع الأفكار بالإضافة إلى إيقاع الصورة الشعرية

1.إيقاع السرد و الحوار:" لقد دخلت القصيدة الحديثة الحرة عدة أبواب جديدة و ذلك من أجل تأكيد و توكيد حداثتها ، حيث استفادت من بعض الفنون المجاورة فاكتسبت منها ، لتوظفها بعد ذلك بما ينسجم مع الطبيعة الشعرية للقصيدة ، فكان أن توجهت القصيدة العربية الحرة نحو استعمال و توظيف بعض من تقنيات القصة كالسرد و الحوار ، و الإستغراق في تصوير الجزئيات ، و بهذا أصبح لكل تقنية إيقاعها الشعري المتميز داخل بنية القصيدة ، إذ أن السرد الشعري يتطلب إيقاعا نابعا من ذات الشاعر أثناء الوصف و إعادة صياغة الواقع بعين شعرية ، لأن إيقاع السرد و وصف الأمكنة لابد من أن يميل إلى الهدوء ببطئ ، في حين أن أسلوب المحادثة و الحوار يميل إلى السرعة في الإيقاع باعتباره يحتوي على عنصر الحديث الذي يتضمن أسئلة و أجوبة ... ، كما استطعنا أن نلاحظ أن القصيدة هي رسم لوحة تفصيلية و تجزيئية للواقع و الأشياء معا"[1].

و هذا ما نجده في قصيدة " السياب " و هي " عروس القرية " من ديوانه " الأسلحة و الأطفال " ، حيث تحكي قصة فتاة القرية الجميلة التي كانت بالنسبة للقرية أجمل شيء فيها ، هذه الفتاة أخذوها من حبيبها القروي الفقير ليزوجوها بالثري العجوز ، و كأنه اشتراها بماله ، أو كأن الحب وقف على الأغنياء فقط ، يبدأ الشاعر قصيدته بقوله :

---

(1) أنظر محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديث بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية . إتحاد كتاب العرب ، د ط ، دمشق ، 2001 ، ص 42 - 43 .

عن جناح الفراشة ، مات النهار

النهار الطويل

فاحصدوا يا رفاقي فلم يبق إلا القليل

كان نفر الدرا بك منذ الأصيل

يتساقط مثل الثمار

من رياح تهوم بين النخيل-

أو كمثل الأشرار

إنها ليلة العروس بعد انتظار !

مات حب قديم ، و مات النهار

ثم يأخذ في الحديث عن العروس التي إسمها "نوار " قائلا :

يا رفاقي سترنو إلينا نوار

زهدتها بها حفنة من نضار

خاتم أو سوار، و قصر مشيد

ثم يتابع الشاعر موكب العروس إلى قصر الثري فيقول :

أو قد القصر أضواءه الأربعين

فاتبعوني إليها من الرائحين

أتركوني أغني أمام العريس

و أراقص ظلي كقرد سجين

و أمثل دور المحب التعيس

ضاحكا من جراحات قلبي الحزين[1]

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ، (أنشودة المطر) ، مج1 .دار العودة ، دط ، بيروت ، 1971 ، من ص 344 إلى 347 .

و الملاحظ من خلال هذه المقاطع السابقة ، أن البداية كانت هادئة و بطيئة تماما ، و هذا ما يسمى بإيقاع السرد و التفصيل ، لأنه في الأول سرد لنا ، ثم راح يفصل و يجزئ من خلال حديثه عن العروس ، إذ تعرض لموكب نقل العروس إلى القصر كيف كان ؟

يمكن أن نورد مثالا آخر عن إيقاع السرد للشاعر نفسه ، لكن في قصيدة أخرى و هي " أنشودة المطر " ، التي حققت له شهرة واسعة إذ لا نستطيع أن نتعرض لها هنا فهي أطول مما يتسع له المجال ،فهي تحتاج إلى شرح طويل ، لهذا اكتفينا بتقديم مطلعها ، الذي نلمس فيه إيقاع السرد يقول :

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

و ترقص الأضواء ...كالأقمار في نهر

يرجه المجذاف و هنا ساعة السحر

كأنهما تنبض في غوريهما النجوم ...[1]

ينبع السرد في مطلع القصيدة من ذات الشاعر ليخلق بذلك إيقاعا بطيئا ، إرتكزعلى الوصف (وصف الحبيبة).

إن سرعة الإيقاع في القصيدة يمكن لها أن تتغير عندما يتناوب السرد و الحوار معا بداخلها ، فإذا كان الإيقاع الأول إيقاع سرد و تفصيل ، فالبداية تكون بطيئة و هادئة بعض الشيء ، أما عندما ينتقل الشاعرإلى إيقاع الحوار ، فإن بنية الإيقاع تتطلب سرعة إيقاعية متميزة ، تعكسها لنا بعض الجمل الحوارية أي الأسطر ، و يتجلى لنا هذا التناوب الإيقاعي بوضوح أي (السرد و الحوار) في قصيدة " أحبك ...أحبك ...أحبك ... و البقية تأتي" **لنزار قباني** .

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ، (أنشودة المطر) ، مج 1 ، ص 474 .

حيث نلمس في بداية القصيدة السرد النابع عن ذات الشاعر ، خالقا بذلك إيقاعا بطيئا إرتكز على الوصف ، ثم ما لبث أن تفاعل الحدث داخل القصيدة ، ليصل إلى مستوى الحوار و التساؤل ، فازداد بذلك الإيقاع سرعة ، ثم عاد إلى مستواه ، حينما رجع الشاعر إلى مستوى السرد من جديد يقول :

حديثك سجادة فارسية

و عيناك عصفورتان مشرقتان

تطيران بين الجدار و الجدار

و قلبي مسافر مثل الحمامة فوق مياه يديك

و يأخذ قيلولة تحت ظل السوار ...

و إني أحبك

لكن أخاف التورط فيك ،

أخاف التوحد فيك ،

أخاف التقمص فيك ،

فقد علمتني التجارب ، أن أتجنب عشق النساء

و موج البحار

***

دعيني أصب لك الشاي
أنت خرافية الحسن هذا الصباح
و صوتك نقش جميل على ثوب مراكشية
و عقدك يلعب كالطفل تحت المرايا
دعيني أصب لك الشاي هل قلت إني أحبك ؟
***
أأعجبك الشاي ؟
ترغبين ببعض الحليب ؟
و هل تكتفين دوما كما كنت دوما بقطعة سكر؟
أكرر للمرة الألف إني أحبك ...
كيف تريدين أن أفسر ما لا يفسر ؟

و حزني كطفل ...يزداد في كل جمال و يكبر ...[1]

2/ إيقاع الأفكار :

" إن موسيقية القصيدة توجد في هيكلها كوحدة و هذا الهيكل يتألف من نمطين ، نمط الأصوات ، و نمط المعاني الثانوية التي تحملها الألفاظ و هذان النمطان متحدان في وحدة لا يمكن انفصامهما ، فمن الخطأ الإدعاء بأن موسيقى الشعر تنشأ من صوته المجرد بصرف النظر عن معناه الأول أو معانيه الثانوية "[2]

لهذا لا نعتقد أن الأصوات هي وحدها التي تخلق الإيقاع داخل القصيدة فالصوت لا يحمل إيقاعا إلا إذا ارتبط بدلالة ، و احتوى جملة من الأفكار النابعة من تجربة الشاعر إذ أن هذه الأخيرة هي التي تمنح الأصوات المجردة إيقاعات موسيقية الأمر الذي " يستدعي قدرات شعرية خلاقة معززة بوعي شمولي قادر على تنشيط قوة الإيحاء في الإيقاع و قد يصل الشاعر إلى اتباع طريقة تشبه طريقة التأليف الموسيقي التي تجعل من القصيدة موسيقى أفكار "[3].

و من هنا " فإيقاع الأفكار نوع من الإيقاع ، استخدمه الشاعر لتعويض الإيقاع النمطي التقليدي ، ففي القصائد التي تمتاز فيها بعض الكلمات أو التعبيرات أو الصور بالقدرة على الربط بين الحالات النفسية التي يصدر عنها ، و ذلك لبعث موسيقى فكرية في النفوس ، فيأخذ اللفظ أو الفكرة داخل القصيدة دورا موسيقيا تعويضيا ، يهدف إلى خلق إيقاع داخلي أكثر انسجاما مع الوحدات الصوتية المجردة فبإستخدام موسيقى الفكر التي تعتمد على التوازن و الترادف و التباين و التنظيم التصاعدي للأفكار إلى جانب ترديد السطورو الكلمات و الأفكار في مجموعة متنوعة"[4].

و نجد أن إيقاع الأفكار ينتج عدة جوانب فنية ، و لعل أبسطها :

(1) نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 2، دار منشورات نزار ، دط ، بيروت ، 1979 ،ص 203 و ما بعدها .
(2) محمد النويهي : قضية الشعر الجديد . دار فكر ، ط 2 ، القاهرة ، 1971 ، ص 23 .
(3) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ، ص 52 .
(4) المصدر نفسه ، ص 53 .

اللفظ الموحي :

إذ نجد بعض الألفاظ تمنحنا بنفسها معناها ، فلا تراوغ و لا تحتال ، فبمجرد رؤيتها نقرأها قراءة أولى و واحدة ، مثل :

" **الليل** : دلالته مألوفة لدى كل واحد منا ، فهو يدل على السواد و الخوف .

كذلك لفظة **السحاب :** فهي تدل على المطر ... الخ ، فمعاني هذه الألفاظ دقيقة موحدة و محددة ، لكن في المقابل يمكن أن تصادفنا الفاظ ذات أثر إيحائي ، تحمل لنا عدة تأويلات و معاني ، فتحيلنا بذلك إلى عدة أشكال مختلفة "[1]

كلفظ الأنثى ، المرأة / الذي حيثما وجد في القصيدة احتمل عدة معاني كالحبيبة و الوطن ، و الأم ....

و من هنا فالألفاظ لها دورها الهام في إشباع القصائد بنوع خاص من الإيقاع ، كما أن لها وقعها الخاص ، و ذلك من خلال التأمل داخل النص و أجوائه الخاصة به"[2]

حيث يتضح هذا في الكثير من النصوص الشعرية العربية التي ترسم الأفكار ، وفق الرؤيا و التخيل ، لتخلق أمام المتلقي سبيل مقاربة تلك الأفكار بناء على مستويات التلقي المختلفة ، مما يعجل بظهور مستويات متزامنة أخرى من الإيقاع الفكري.

(1) أنظر ، أحمد بسام ساعي ، حركة الشعر في سورية ، دار المأمون للتراث ، ط9 ، دمشق ، 1978 ، ص 292 .
(2) المصدر نفسه ، ص 53

3/ إيقاع الصورة الشعرية :

لقد كانت الصورة الشعرية و ما تزال موضع اهتمام النقاد ، و محظ إعجابهم منذ أرسطو و إلى يومنا هذا ، حيث حظيت بمكانة رفيعة قد لا ترتقي إليها باقي الأدوات الشعرية الأخرى ، بالرغم من حرص النقاد على الصورة الموسيقية و ما تهب النص من قيم جمالية.

حتى رآها بعض النقاد أنها كيان يتعالى على التاريخ ، بينما ذهب البعض الأخر إلى أنه لا يمكن أن نتصور شعرا بدونها أو خال منها ، لأنه كما هو معلوم و متعارف عليه أن الشعر يقوم على التصويرمنذ وجوده .

لقدإ رتبط مفهوم الصورة في القديم على ربطها بالاستعارة و التشبيه ، و باقي النواحي البلاغية الأخرى كالمجاز و الكناية ... ، بينما نجدها في مفاهيم النقد الحديث قد إتسع مفهومها ، فهي لم تبق معلقة بالصور البلاغية وحدها ، بل أضحت تقوم على عبارات حقيقية الإستعمال ، لكنها رغم ذلك تكون لنا صورة دالة على خيال ثري و خصب.

" فهي لا تأتي مع الكلمات و حدها أو الأفكار ، و إنما مأتاها من ذلك التأليف العجيب بين التراكيب و الأفكار و المشاعر ، و الإنفلات و المواقف و الأخيلة و الألفاظ ، و إخراج صور جديدة للناس ، يعرفون كل ما فيها من أسباب و عناصر ، و لكنهم يجهلونها كاملة "[1].

(1) إحسان عباس : فن الشعر ، دار الثقافة ، ط3 ، بيروت ، 1983 ، ص 430.

إنها محاولة للقبض على الواقع و السيطرة عليه و نقله ، إنها تصوير للواقع كما يراه الشاعر ، لا كما هو في الحقيقة . و من هنا فالصورة الفنية ليست واقعية ، و إن كانت منتزعة من الواقع ، إذ توصل إلى خيالنا شيئا أكثر من انعكاس متقن للحقيقة لأنها تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع ، و هي بذلك أغنى من الواقع لأنها ليست انعكاسا مرآويا و لا صورة لوعينا ، بل صورة لانفعالنا بعد رؤيته و وعيه.

و من هنا نستطيع القول أن الصورة الشعرية تتجاوز و تتعدى نقل الخبر إلى عرض أحوال الشاعر و رغباته النفسية و مواقفه ، إذن فهي ليست" زينة أو حيلة يلجأ إليها الشاعر، بل هي جزء من التفكير و طريقة في التعبير وأداة لنقل الموقف و الشعور"[1].

إذ أن الشعراء اتخذوا منها (الصورة الشعرية) أداة للتعبير عن تلك الظروف التي واجهتهم ، يقول " **بدر شاكر السياب** " : " إن الشاعر الآن يعيش أزمته الكبرى ، إنه يعيش في عالم لا يعطيه إلا علاقات متدهورة بين الإنسان و الإنسان سوى تعكير و تحطيم لوجوده و إنسانيته ، إن واقعنا لا شعري و لا يمكن التعبير عنه باللاشعور أيضا ... لم تكن الحاجة إلى الرمز أو إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه أعني أن القيم التي تسود فيه قيم لا شعرية و الكلمة العليا فيها للمادة لا الروح ... راحت الأشياء التي كان في وسع الشاعر أن يقولها ، أن يحولها إلى جزء من نفسه تتحطم واحد فواحد ، و تنسحب إلى هامش الحياة ، إذن فالتعبير المباشر عن اللاشعور ، لن يكون شعرا فماذا يفعل الشاعر إذن ؟ عاد إلى الأساطير ، إلى الخرافات التي ما تزال بحرارتها لأنها ليست جزء من هذا العالم ، عاد إليها ليستعملها رموزا ، أو ليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب الجديد ".[2]

(1) أنظر:محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية . ص 261 ,262

(2) عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السياب. دار الرائد العربي ، ط2 ، بيروت ، 1984 ، ص 50 .

فمع كل هذه الأحوال التي واجهت الشعراء و مروا بها ، من ظروف في النقد السياسي و الإجتماعي ، فهم عانوا من القيود المفروضة على حرياتهم و في مقدمتها حرية القول ، لكن رغم هذا لم يسكتوا و يبقوا مكتوفي الأيدي ، بل راحوا يواجهونها من خلال عودتهم إلى التراث الذي وجدوا فيه خيرا معينا ، يمدهم بأصوات الرفض و الإدانة ، لكل قوي التسلط و التعس

و من هنا إقتنع الشاعر المعاصر باستخدام الرموز التراثية التي من شأنها أن تضفي على العقل الشعري عراقة و أصالة ، كما تمنح الرؤية الشعرية نوعا من الشمول و الكلية ، فلقد أصبح هذا التراث منجم طاقات لا تنفذ ، تستمد منها معطيات تراثية تعيش في وجدان الناس و أعماقهم ، باعتبارها تمثل أصل الجذور الأساسية التي تمثل تكوينهم الفكري و الوجداني ، و النفسي[1].

و من هنا أصبح الشاعر المعاصر ، يستعمل هذا التراث الإنساني من رموز ، و أساطير ليوظفها في قصائده الحرة ، لتضفي بعد ذلك إيقاعا متميزا و هو إيقاع " الصورة الشعرية " ، لكن هذا لا يمنع من البحث عن رموز و شخصيات معاصرة لا تقل شأنا عن الرموز و الأساطير و الشخصيات القديمة ، حتى تستطيع بذلك أن تنقل لنا صورة عن أوضاع الوطن العربي الآنية و الراهنة .

فنجد مثلا " **بدر شاكر السياب** " " في قصيدته " المبغي " يقول :

بغداد مبغى كبير

لواحظ المغنية

كساعة تتك في الجدار

في غرفة الجلوس في محطة القطار ...

---

(1) أنظر:سعد الدين كليب:وعي الحداثة-دراسات جمالية في الحداثة الشعرية-.إتحاد كتاب العرب ،دط،دمشق،سوريا.،1997 ،ص 33 .

.

بغداد كابوس : ردى فاسد

يجرعه الراقد

ساعاته الأيام ، أيامه الأعوام ، و العام نير

العام جرح ناغر في الضمير[1]

فلقد استخدم الشاعر " المغنية لواحظ " في هذه المقطوعة ، حتى يلهي بها الناس عن مظاهر الفساد و الدمار الحاصلة في بغداد ، فالمغنية لواحظ رمز للفرح و المتعة ، و إنما استعملها الشاعر هنا لكي يخفي مظاهر الدمار في بغداد .

كما نجد " **نازك الملائكة** " في قصيدتها " قيس و ليلى " حيث تتخذ من قصتهما رمزا للمعاناة و الحزن ، حيث تقول :

كيف مات المجنون ؟ هل سعدت لي

لى ؟ سلوا هذه الصحاري الحزينة

إسألوها ما حدث الريح قيس ال

أمس ليلا و كيف عاش سنينه

ثم تقول في مقطع آخر :

و يبقى قيس المعذب يبكي

ما تبقى من عمره المصدوم

راقدا عند حافة القبر لا يف

تأ يشكو إلى الصبا و الغيوم

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب، مج 1 ، ص 449 - 450.

يتمنى ليل المنايا و يدعو

ه إليه بأعذب الأسماء

و يغني للموت أجمل ألحا

ن هواه تحت الدجى و الضياء

ثم جاء الصباح يوما و قيس

في يد الموت ذاهل مصروع

ليس تبكيه غير تنهيدة الر

يح و صوت البوم الكئيب دموع

ياقلوب العشاق حسبك حبا

و أقبسي من مأساة قيس مثالا[1]

(1) نازك الملائكة : مأساة الحياة و أغنية للإنسان ، ص 140 ، 142، 143 .

3/ القافية :

لقد إرتأينا أن ندرس مراحل تشكيل القافية في الشعر العربي الحديث / الحر / عن طريق كتاب " تطور البناء الفني في القصيدة العربية " للدكتور " **الربعي بن سلامة** " ، حيث أشار إلى أنها مرت بعدة مراحل ، تمظهر خلالها التشكيل التقفوي وفق آليات إجرائية مختلفة ، يقول : " مرت القافية ، خلال تجارب القصيدة الجديدة بعدة مراحل ، فقد رأينا أصحاب الشعر المرسل و هم يتخلون عن القافية مع احتفاظهم بالوزن ، وهم في الحقيقة إنما تخلوا عن وحدة الروي فقط ، لأن مفهوم القافية ، كما هو معروف أوسع و أشمل من مفهوم الروي ، ورأينا المحاولات الأولى لما سمي بالشعر المنثور ، و قد تخلى فيها أصحابها عن الوزن و القافية معا ، و لكن هذه المحاولات الأولى بنوعيها لم يكتب لها الإنتشار الواسع ، و إنما كانت بمثابة تمهيد فتح الباب لما سيتلوه من المحاولات الناجحة عبر قصيدة التفعيلة التي تنوعت فيها القافية ، و تنوعت أنظمتها بتعدد قصائدها ، كما تنوعت بشأنها آراء النقاد ، و الدارسين تبعا لموقفهم من القصيدة الجديدة أو درجة تعلقهم بنظام القصيدة القديمة فمنهم من يعتبرها ضرورة لا يمكن الإستغناء عنها ، و منهم من يعتبرها عبئا يستحسن التخلص منه ، و منهم من يكتفي بقبولها ، إن جاءت في مكانها المناسب ، و لا يكلف نفسه أو غيره عناء البحث عنها أو الجري وراءها "[1].

و قد طالبت **نازك الملائكة** بضرورة التحرر من القافية الموحدة ، بمفهومها الكلاسيكي ، ضمن نظام القصيدة القديمة القائمة على تساوي عدد التفعيلات في الشطر أولا و البيت ثانيا ، فيتساوى طول الأبيات الشعرية في القصيدة أو عندما كان الشعر الجديد / الحر / يفتقد إلى الخصائص السابقة و كانت أسطره متغيرة الطول فقد أضحت القافية الموحدة أو المنوعة ضرورة من ضرورات خلق الإيقاع الموسيقي العام أمام المتلقي رغبة من الشاعر في رصد أكبر قدر ممكن من التجاوب مع شعره لأن القافية في الشعر الحر كلمة يستدعيها السياق النفسي ، أو الموسيقي للقصيدة "[2].

(1) الربعي بن سلامة : تطور البناء الفني في القصيدة العربية . دار الهدى ، دط ، عين مليلة ، الجزائر ، 2006 ، ص 90 .

(2) رمضان الصباغ : في نقد الشعر العربي المعاصر . ص 189 .

تقول **نازك** في مقطع قصيدة " مرثية غريق "

كل يوم بين أيدينا غريق
و غدا نحن جميعا مغرقونا
عالم حف به الموت المخيف
و تباكى في حماه البائسونا

***

ضاق يا صياد في عيني الوجود
يا لكون سره لا ينجلي
كل ما فيه إلى الفكر يقود
ما الذي يبقى لنا من أمل ؟[1]

أول ما نلاحظه ، هو ذلك الدور البارز ، الذي لعبته القافية المنوعة ، في رصد أحاسيس الشاعرة ، و نقلها بأمانة إلى المتلقي دون أن نشعر بملل ، إذ أصبحت هذه المقطوعة عبارة عن وحدة شعورية متكاملة ، تنقل لنا مآسي تنجم عن الموت الذي ينجم عن الغرق هذا الأخير الذي يقود إلى القبر.

و من هنا إستغنى الشاعر عن القافية في وضعها التقليدي : " لكنه ألزم نفسه مقابل ذلك بنوع من القافية المتحررة ، تلك التي لا تربطه بسابقاتها أو لاحقاتها ، إلا إرتباط توافق و تآلف دون إشتراك ملزم في حرف الروي ، و بذلك صارت النهاية التي تنتهي عندها الدفعة الموسيقية الجزئية في السطر الشعري هي القافية من حيث أنها النهاية الوحيدة التي ترتاح إليها النفس في ذلك الموضع . و من هنا كانت صعوبة القافية في الشعر الجديد ، و كانت قيمتها الفنية كذلك "[2].

(1) نازك الملائكة : ديوان مأساة الحياة و أغنية للإنسان ، ص 511 ، 512 .
(2) عز الدين إسماعيل : الشعر العربي المعاصر ، ص 59 .

حيث تتجلى تلك القيمة الفنية في الأبعاد الجمالية التي ينتجها الشاعر ليعرضها أمام المتلقي ، ضمن قافية موحدة و سهلة على الأذن ، ضمن إيقاع موسيقي بسيط ، فتؤدي بذلك هدفها الوظيفي داخل سياقات النص الجمالي و الفني و الإجتماعي ...

يقول **نزار قباني** في مقطع من قصيدة " طوق الياسمين " و هي على تفعيلة الكامل :

"و لمحت طوق الياسمين
في الأرض مكتوم الرنين
كالجنة البيضاء تدفعه جموع الراقصين
و يهم فارسك الجميل يأخذه فتما نعين
و تقهقهين...
لاشيء يستدعي إنحناءك، ذلك طوق الياسمين "[1]

لقد استطاع **نزار قباني** في هذه المقطوعة أن يجعل من كلمات بسيطة مألوفة مشحونة بالمشاعر و الأحاسيس، عن طريق تفجير الطاقات الكامنة الموجودة في الكلمة نفسها ، فالكلمة قد تتفاعل صورها كلما اقتربت من الشعر.
و قد توصل الدكتور "**محمد صابر عبيد** "بعد عدة إستقراءات فاحصة إلى أكثر أنماط القافية المستعملة و المستخدمة في الشعر الحر إلى تقييم نمطين من القافية يندرج كل منهما إلى ثلاثة أنواع و هي كما يلي :

1. ***<u>النمط الأول :</u>*** القافية البسيطة (الموحدة) و تتضمن ثلاثة أنماط و هي :

1.1-التقفية السطرية

2.1- تقفية الجملة الشعرية

3.1- التقفية المختلطة

<u>2.النمط الثاني :</u> القافية المركبة (المنوعة)

1.2 - التقفية الحرة المقطعية

2.2- التقفية الحرة المتقاطعة

3.2- التقفية الحرة المتغيرة

(1) نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة ، ج2 ، ص 235 .

و سنعرض فيما يلي كل نمط على حده بشكل مفصل مع أمثلته الخاصة به .

- 1القافيةالبسيطة(الموحدة) : تقوم هذه القافية على قافية واحدة من بداية القصيدة حتى نهايتها ، فاقتربت بذلك من نمط القافية التقليدية القديمة ، " و قد تكون المرحلة الأولى التي ولدت فيها القصيدة الحرة من أكثر المراحل إستئثارا بهذا الإستخدام و ذلك لأن الروح التراثية الفنية مازالت هي المهيمنة ، كما أن روح التمرد و الإنفلات من قيود الشكل مازالت في بدايتها "[1]

و تنقسم القافية البسيطة إلى ثلاث أنواع :

1- 1القافية(التقفية) السطرية : " غالبا ما تكون الأسباب الغنائية و التطريبية و الإيقاعية الصرف ، هي من أكثر دواعي استخدام هذا النوع من القافية "[2] ، حيث أن هذه التقفية التي يعتمدها السطر الشعري ، على أساس تكرار قافية موحدة في كل سطر شعري ، قد تتعاقب تعاقبا لا انقطاع فيه ، و نجد مثل هذا النوع من الشعر في مرحلة الأربعينيات و بداية الخمسينيات من القرن الماضي ، حيث حافظ كل واحد منهم على الصياغة وفق التقفية السطرية البسيطة ، يقول " **محمد الفيتو** ري " في قصيدة " ستانلي فيل " :

في ستانلي فيل دخان
و الشمس على الحيطان
و السيف التاريخي، و قبعة القرصان
و دم الإنسان
ما زال دم الإنسان
الزنجي العريان
في عروة أوروبا المومس نيشان

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية بين البنية الدلالية و البنية الإيقاعية ،ص 96 -97 .
(2) المرجع نفسه ، ص 97

في شعرها بغاياها
عطر و ذهان

****

يا ستانلي فيل
يسقط الإنجيل
في الأقدام الفاشيست
لصوص الخيل
سقطت رايات الجبل
و وقفت لهم في كل سبيل
تتلقين الطوفان
و لومومبا ما بين يديك قتيل
يا لؤلؤة " الكونغو " يا ستانلي فيل
الظل ثقيل
الظل بطيء الخطوة
يستلقي الجدران
الظل الأبيض و الظل الأسود
ظل الخلجان المرجانية و الوديان
و جبال السفن المشدودات
إلى الشطآن[1]

(1) محمد الفيتوري : الأعمال الشعرية الكاملة . دار العودة ، ط2 ، بيروت ، 1985 ، ص 97

نلاحظ أن قافية المقطع الأول تتألف من صورتين متتاليتين هما :

الألف الممدودة و النون ، حيث تتكرر عبر الأسطر الثانية للمقطع مع تكرار نفس حرف الروي و هو النون ، كما أن قافية المقطع الثاني لا تختلف عن قافية المقطع الأول ، إلا باختلاف الأصوات المكونة لها فقط ، إذ جاءت هي أيضا مكونة من صوتين متتاليين هما " الباء و اللام " في ثمانية أسطر ، رغم أن الشاعر قد قام بتنويع القافية في أسطر أخرى (السطر السابع و الثاني عشر ، و الرابع عشر ، و السادس عشر) من المقطع الثاني ، و السبب حسب رأينا هو :

خلق نمط إيقاعي متميز يشد المتلقي لهذا النوع الشعري الجديد

1-2القافية(تقفية الجملة) الشعرية :

" لقد إستطاع مصطلح الجملة الشعرية بفعل دقته و وضوحه أن يتكرس و يكتسب قوة حضورية مهمة في عملية المعالجة النقدية التي تتخذ من الشعر مجالا لعملها ، كما استطاع أن يستقر خارج دائرة الغموض و اللبس و الضبابية ، و الجملة الشعرية في دلالتها المصطلحية بنية مكتفية بذاتها ، و قد يكون سطرا أو مجموعة سطور شعرية ، و استقلاليتها ليست استقلالية موسيقية ، إذ أنها تعتمد على الدفقة الشعورية التي تتناسب في طول موجتها مع الموقف النفسي و العاطفي و الفكري للتجربة الشعورية من جهة ، و مع طول النفس عند الشاعر من جهة أخرى "[1].

حيث تعمل القافية داخل الجملة الشعرية على تشكيل الموسيقى و الربط الدلالي بين الجمل و خلق البنية الدلالية العامة للقصيدة خاصة إذا كانت القافية بسيطة و مشتركة بين مختلف الجمل الشعرية في القصيدة من البداية إلى النهاية .

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية و البنية الدلالية ،ص104، 105 .

1-3 القافية المختلطة :

" هو النوع الثالث من أنواع القافية البسيطة الموحدة ، الذي لا يعتمد النظام الشعري على نحو مستقل و لا نظام الجملة الشعرية على نحو مستقل أيضا ، بل قد تأتي القصيدة الواحدة قافية موحدة و لكنها موزعة توزيعا عفويا لا يخضع لنظام ثابت ، بل يخلط بين النظامين الأنفي ذكر "[1].

حيث أن هذا النوع من القافية يتوزع في القصيدة بين الأسطر تارة ، و بين الجمل الشعرية تارة أخرى ، بكل حرية .

و هذا ما نلاحظه في قصيدة " إلى جواد سليم " ، أين تتداخل القافية السطرية مع قافية الجملة الشعرية ، فقللت بذلك من رتابة القافية السطرية الكلاسيكية يقول :

النار في الرماد
و الموت في بغداد
و نشوة اللون و حزن الصمت و الأبعاد
و القلق اللاهث و الحمى التي تقصف في ربيعها
الأوراد
تشعل في الخطوط و الألون و السواد
حرائق الليل التي لا تنطفئ
حرائق الأعياد
كانت ربيعا أسودا
طفولة ضائعة الميلاد
لم تطق الرقاد
توهجت عبر جهاد المستحيل
و غدا الصباح
من أطفأ الشموع
من خبأ البذور في الصقيع
و الدموع في قبعة الحداد
الشاهد القابع في الظل
تدلي رأسه
رماد[2]

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية و البنية الدلالية ، ص 129 .

(2) عبد الوهاب البياتي : السيف و القيتار ، مختارات من شعر عبد الوهاب البياتي ، اختارها و قدمها شوقي عبد الأمير . دار الهيئة المصرية العامة للكتاب ، دط ، القاهرة ، 2000 ، ص 77 -78.

نلاحظ وجود تقفيتين :

- ***القافية السطرية :*** توزعت عبر خمسة أسطر ، ثلاثة في بداية القصيدة (الرماد ، بغداد ، الأبعاد) و إثنان توسطتا القصيدة بعد جملتين شعريتين (الميلاد ، الرقاد) .
- ***قافية الجملة الشعرية :*** تراوحت عبر ست جمل عدد الأسطر فيها بين السطرين ، و ثلاثة أسطر في الجملة الأخيرة ، حيث أن القافية الموزعة في هذه القصيدة هي قافية إسمية تضمنت عدة دلالات جعلتها أكثر ثباتا في النص.

2-القافية المركبة (المنوعة) :

" في الوقت الذي كانت فيه القافية لا تحقق في القصيدة الحديثة سوى قدر يسير من الغنى الفني الذي لا يرضي كثيرا مستقبلات المتلقي المعاصر، فإن التقفية المركبة تمتاز بدقة الجمال الموسيقي و عذوبته "[1].

فالقافية المركبة إذن أصبحت بإمكانها موازاة و إحتواء المتن الشعري بغموضه و أسئلته المفتوحة ، كل هذه الأمور لم تعد القافية البسيطة محتوية لها .

2-1القافية الحرة المقطعية :" يقوم نظام المقاطع في مثل هذا النوع من الشعر على تقسيم القصيدة إلى مقاطع معينة تختلف من حيث الشكل الكتابي بين مقطع و آخر ، فمنها ما يأتي مرقما بأرقام و منها ما يستعمل فواصل و إشارات معينة بدل الأرقام ، و منها ما يأتي خاليا منها ، و بناء على هذا التقسيم فإن القافية تظهر في شكل من الحرية النابعة عن الأبعاد النفسية و العاطفية عند الشاعر.هذا الأمر الذي جعل كثيرا من الشعراء العرب المحدثين يستخدمونه و من ثم يطورونه لينعكس بعد ذلك على موسيقى القصيدة و إمكاناتها الإيقاعية "[2] .

(1) محمد صابر عبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية و البنية الدلالية ، ص 197 .

(2) المصدر نفسه ، ص 118.

نورد مثالا عن " القافية الحرة المقطعية " في شعر " **عبد الوهاب البياتي** " من خلال قصيدة " تحولات **محي الدين بن عربي** " ، هذه الأخيرة التي جاءت مقسمة تقسيما مقطعيا إلى ثمانية مقاطع ، نتناول منها أربع مقاطع على النحو الآتي :

1

أحمل قاسيون
غزالة تعدو وراء القمر الأخضر
و وردة أرشق فيها فرس المحبوب
و حملا يثغو و أبجدية
أنظمة قصيدة فترتمي دمشق في ذراعه قلادة من نور
أحمل قاسيون
تفاحة أقضمها
و صورة أضمها
تحت قميص الصوف
أكلم العصفور
و بردي المسحور
فكل إسم بشارده و وارده أذكره عنها أكني و إسمها أعني
و كل دار في الضحى أندبها فدارها أعني
توقد إلى أحد في الكل
و الظل في الظل
و ولد العالم من بعدي و من قبلي

2

كلمني السيد و العاشق و المملوك
و البرق و السحابة
و القطب و المريد
و صاحب الجهالة
أهدي إلى بعد أن كاشفتني غزالة
لكنني أطلقتها تعدو وراء النور في مدائن الأعماق
فاصطادها الأغراب و هي في مراعي الوطن المفقود
فسلخوها قبل أن تذبح أو تموت
و صنعوا من جلدها ، ربابة و وترا لعودا
و ها أنا أشداه فتورق الأشجار في الليل و يبكي عندليب الريح
و عاشقات بردى المسحور
و السيد المصلوب فوق الصور

3

تقودني أعمى إلى منفاي عين الشمس

4

تملكتني مثلما تملكتها تحت سماء الشرق
ووهبتها ووهبتني وردة و نحن في مملكة الرب نصلي في
انتظار البرق لكنها عادت إلى دمشق
مع العصافيرو نور الفجر
تاركة مملوكها في النفي
عبدا طروبا أبقا مهيأ للبيع
و ميتا و حيا
يرسم في دفاتير الماء و فوق الرمل
جبينها الطفل و عينيها و مفر البرق عبر الليل
فعالما يموت أو يولد قبل صيحته الموت و الحياة "[1]

بلغ عدد تقفيات المقطع الأول ست عشرة تقفية ، و المقطع الثاني ثلاث عشر تقفية ، و المقطع الثالث تقفية واحدة ، أما الرابع فقد توزع على عشر تقفيات ، و قد جاءت القافية في القصيدة خليطا بين القافية السطرية الواحدة و القافية السطرية المنوعة ، و قافية الجملة الشعرية من جهة أخرى ، كما نلاحظ أن توالي التقفيات عبرت عن حالة الشاعر النفسية و العاطفية و هي (ديجور ، نور ، عصفور ، مسحور) و (أقضمها أضمها) و (الكل ، الظل) و قد إستمر هذا الأمر إلى المقطع الثاني ، فجاءت قافية منوعة وزعت على ثلاثة عشر سطرا تكرر منها ثلاثة فقط (جلالة ، غزالة) (مفقود ، العود) (مسحور ، سور) الأمر الذي جعلنا نلاحظ تلك الاستقلالية الواضحة للقوافي بحيث يكاد كل سطر ينفرد بقافيته .

(1) عبد الوهاب البياتي : السيف و القيتار، ص140 و ما بعدها .

" إن تنوع القوافي و تلاحمها بهذا الشكل، إنما يعبر عن تلون الصورة الشعرية و حيويتها و تحولاتها "[1]

2-2القافية الحرة المتقاطعة :

يعرف **محمد صابر** عبيد هذا النوع من القافية على أساس أنه نوع من التقفية التي " تخلق أسلوبا جديدا يقدم على أساس تحقيق نظام هندسي معين في توزيع القوافي ، غير أن كل نظام ينتمي فقط إلى قصيدته و لا يفرض قوانين على قصيدة أخرى ، و لا تتوزع القوافي داخل القصيدة توزعا عفويا ، إنما يتحكم فيها نظام خاص تتقاطع فيه القوافي تقاطعا هندسيا منتظما ، و حتى هذا التقاطع الهندسي يختلف في نظامه بين قصيدة و أخرى ، و انطلاقا من طبيعة المناخ و التجربة التي تقدمها القصيدة "[2] و تمثل قصيدة " لحن النسيان " **لنازك الملائكة** النموذج الأكثر إنتظاما و تشكيلا للقافية في نمطها التقاطعي .

لم يا حياه
تذوي عذوبتك الطرية في الشفاه ؟
لم ، و ارتطام الكأس بالفم لم يزل
في السمع همس من صداه ؟
***
و لم الملل
يبقى يعشعش في الكؤوس مع الأمل
و يعيش حتى في مرور يدي حلم
فوق المباسم و المقل
***
و لم الأمل
يبقى رحيقي المذاق ، أعز حتى من نغم ؟

(1) محمد صابر عبيد ، القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية و البنية الدلالية ، ص 129 .
(2) المصدر نفسه ، ص 131.

و لم الكواكب حين تغرق في الأفق
تفتر جذلي للعدم

***

و لم الرياح
لم تدر حتى الآن ، أن لنا جراح ؟
لم تدر كم حملته من ملح البحار
لجراحنا هي و النواح ؟

***

و لما النهار
ينسى بأن مدامعا ترى غزار
تأبى التألق في الجفون المثخنة
و تود لو هبط الستار ؟

***

و الأزمنة
كم ذكريات كم فواجع محزنة
ضمت صفائحها و كم رقد التراب
فوق الخذوذ اللينة

***

و لم الغياب
يفتن في رمش الجمال على هضاب
بعدت ، على كل الوجوه الغامضات
خلف المرامي و الشعاب

***

و الأغنيات لو كانت تعيش مع الحياة
و تظل نابضة و إن نسي الغرام

و لحونه المتنهدات[1]

نلاحظ أن التشكيل التقفوي جاء تشكيلا منتظما في العدد بين المقاطع ، فاعتمد كل مقطع على قافيتين مختلفتين ، توزعتا على أربعة أسطربالتساوي مع سائر المقاطع المكونة للقصيدة ، و ضم كل مقطع قافيته الأولى في السطر الأول و الثاني و الرابع أما السطر الثالث فتفرد بقافيته إلى جانب الإنتقال إلى المقطع الثاني ، حيث تصبح القافية المتفردة في المقطع الأول هي القافية الرئيسة في هذا المقطع ، و هكذا مع سائر المقاطع الأخرى ، حيث تتشكل العملية التقاطعية .

2-3القافية الحرة المتغيرة : " يستعمل الشاعر هذا النمط التقفوي بحرية أكثر ، و كثافة أشمل من النمطين السابقين ، حيث لا يتقيد بنظام تقاطعي معين ، و إنما ترد القوافي في القصيدة الواحدة ، و بالقدر الذي يمنحه هذا الإستخدام التقفوي للشاعر من حرية في توزيع القوافي على مساحة القصيدة دون إلزامه بنظام محدد ، فإنه في الوقت عينه يفرض عليه مهمة تحقيق الإنسجام و التوافق و الإنتظام الموسيقي داخل كيان القصيدة "[2]

و يتضح هذا النوع بوضوح في قصيدة " ملاحظات في زمن الحب " **لنزار قباني** ، و هي قصيدة طويلة توزعت على أربعة عشر مقطعا ، نأخذ منها مقطعين و هما الثالث و الرابع :

3
ألاحظت ؟
كيف تحررت من عقد الذنب ...
كيف أعادت
لي الحرب كل ملامح وجهي القديمة
أحبك في زمن النصر
إن الهوى لا يعيش طويلا

(1) نازك الملائكة : ديوان الحياة وأغنية الإنسان ،.ص 340-342.
(2) محمد صابرعبيد : القصيدة العربية الحديثة بين البنية الإيقاعية و البنية الدلالية ، ص 136 .

4

هل الحرب لنقدنا بعد طول الضياع
و تضرم أشواقنا الغافية
فتجعلني بدوي الطباع
و تجعلك إمرأة ثانية[1]

لقد تنوعت القافية في المقطعين السابقين تنوعا حرا ، زاد من إبراز وظيفتها الدلالية من جهة ، و طرح الجانب العاطفي و النفسي و الشعوري عند الشاعر من جهة أخرى على هذا النحو :

__المقطع الثالث__ : أ (قديمة ، هزيمة)

__المقطع الرابع__ : ب (الضياع ، الطباع) ج (غافية ، جاثية)

و من هنا فالشاع إستعمل التقفية المقطعية دون أن يضطر إلى تكرارها في المقطع التالي ، و إنما راح يشكل الجانب التقفوي بكل حرية ، و قد ساعده في ذلك موضوع القصيدة و هي :
(حرب تشرين 1973) ، فجاءت المقاطع على هذا النمط المتحرر .

(1) نزار قباني : الأعمال الشعرية الكاملة . ج2 ، ص 864 و ما بعدها .

الفصل الثاني : بدر شاكر السياب و طفرة التجديد

1 . مفهوم الشعر الحر عند السياب

2 . التصميم السيابي للقصيدة العربية

3 . تجليات التحديث في شعر السياب

1-3:توظيف الرمـــــز

2-3:توظيف الأسطورة

4 . موقف النقاد من التجربة السيابية

I. مفهوم الشعر الحر عند السَياب :

إن أول ما يتبادر إلى أذهاننا ونحن نذكر إسم الشعر الحر ،إسمين لامعين إرتبط إسمهما بهذه الثورة التجديدية ،فسطع نجمهما في سماها ،فكانا الرائدين الأوّلين في خلق هذا النوع الجديد من التعبير الشعري وهما : **بدر شاكر السيّاب و نازك الملائكة** . و سنقف في رحلتنا هذه عند هذا الفن الجديد و عند من أحدث هذه الطفرة التجديدية . إنه الشاعر العراقي الكبير المتشائم و المريض دائما **بدر شاكر السيّاب** أما طرفه الثاني في التجديد - **نازك الملائكة** - فسنخصها بفصل خاص بها فيما سيأتي لاحقا . فما هو مفهوم الشعرالحر عند **السيّاب** وماهي بواعث شاعريته ؟ و بماذا امتاز هذا الشعر عنده ؟

كل هذه الأسئلة وأخرى سنحاول الإجابة عنها فيما يلي : وسنخص بعض الأمور بالشرح المفصَل ،ولكن البعض سنقف عنده كمحطات حسب ما تقتضيه دراستنا.

لم تكن ريادة **السياب** مبنية على التلقائية أونبذ الماضي ،فلقد كان ثوريا قي ريادته، صحيح أنَه خالف النظام المتعارف عليه سابقا في التصميم القصائدي إلا أنَ هذا لا يعني أنَه بتجديده نبذ هذه الأصالة و الماضي ،و كما سيتضح لنا في حديثنا عن التصميم السيابي للقصيدة أنَه أقامها على التراث القديم بالحفاظ على القاعدة الخليلية. فقط ما قام به التغيير المتعلق بالتفعيلات وتوزيعها - سيتضح هذا فيما سيأتي - فكذلك كانت فكرة هذا التطوير الذي جاء به و الذي عدَه إستعراضا لماضيه . وأنَ حياة المستقبل مبنية على إحياء الماضي ،و عن نظرته هذه يقول **السيَاب** :"إنَ الثورة الناضجة نوع من أنواع التطوَر.....إنها استعراض للماضي للتراث ،وإهمال الفاسد فيه ،والسير بالشيء الحسن فيه إلى الأمام ،فالثورة على القديم لمجرَد أنه قديم جنون و إنتكاس.... إذ كيف نستطيع أن نحيا و قد فقدنا ماضينا"[1].

وبظهور هذه الحركة التجديدية والمنطوية تحت إسم الشعر الحر،ولأن **السياب** كان أحد أهم أقطابها البارزين ،فلقد أوضح مفهومه لهذا الشعر حتى يكون معروفا و واضحا لدى شعراء و نقاد عصره . وعن مفهومه للشعر الحر يقول :"إن الشعر الحر هو أكثر و أكبر من إختلاف عدد التفعيلات المتشابهة في البيت الواحد إنه بالإضافة إلى ذلك بناء فني جديد وإتجاه واقع جديد ،جاء ليسحق الميوع الرومانسية ، وأدب الأبراج العازية ،و القضاء على الجمود الكلاسيكي القديم ،و ليسحق الشعر الخطابي التقريري الذي إعتاد الشعراء السياسيون و الاجتماعيون الكتابة به"[2].

---

(1) عبد الجبار داود البصري : بدر شاكر السياب رائد الشعر الحر.وزارة الثقافة و الارشاد ،دط ،بغداد ،1966 ، ص86.

(2) انظر: HTTP :/WWW. DJAZ AIRESS.COM /ALFA D JR/76701

ولا شك أنَ الثورة تدل على أنَ الشاعر يهدف من وراء هذا التعريف إثبات أنَ الشكل الثوري الجديد لا ينبع إلاَ من مضمون و أفكار ثورية جديدة تنبع من واقع الإنسان العربي المعاصر إمَا قضايا إجتماعية أو إقتصادية ،سياسية ،ثقافية أو فكرية. و لهذا نجد أنَ وجود أفكار جديدة يستلزم شكلا تعبيريا جديدا مثلما يوضح السيّاب في قوله : "لابد لكل ثورة ناضجة من أن تبدأ بالمضمون قبل الشكل ،فالشكل الشعري يجب أن يكون تابعا وخادما للمضمون ،وعندما يكون الفكر جديدا ثوريا فلا بد له من شكل جديد مناسب له ،فيحطم الإطار القديم كما تحطم البذرة النامية لتنمو قشورها لتخلق نباتا جديدا"[1].

إنَ رفض **السياب** في بعض آراءه للقديم لا يعني بالضرورة أنَه متناقض في رفضه و تأييده للقديم ،فهو و إن عارض في بعض الأمورقد لا يكون ذلك من صميم القديم الذي رأى فيه **السياب** أنَه ملزوم في شعره الجديد ،فالشعر الحر ليس مجرد ثورة شكلية على الوزن و العروض و الشعر العمودي كما توهم بعض الناس لكنه ثورة - حسب ما تبين من دراستنا لرأي **السياب** - شاملة على المضمون أوَلا و الشكل ثانيا ،لأنَ موضوعات الأدب المعاصر ليست أو إنَ صح التعبير لم تعد وصف للعواطف الذاتية المريضة وليست فخرا أو مدحا ،و إنما هو مضمون فكري وثوري يشمل الصرَاع الداني المستمر بين الخير و الشر .بين الحرَية والعبودية بين الوجود و العدم ،وكل هذا تجلى في شعر **السياب** خاصة وما عاناه من أزمات ولأنَه أحسَ بقدرته في شعره بشكله الحرَ أصبح أداة و وسيلة التعبير عمَا تتوق إليه أنفس شعبه وأمته ،ولأنَه أعتبر رائدا للشعر الحرَ فلقد كان شعره حدَا فاصلا بين مرحلتين : شملت المرحلة الأولى "المحافظة على شكل القصيدة القديمة وعلى نظامها التقليدي في البناء الملتزم بعمود الشعر و المحافظ على العروض العربي بأوزانه وبحوره ، والخاضع لنظام البيت الشعري المنقسم إلى شطرين على طول القصيدة ،و المرحلة الثانية والتي حاولت التحرَر في هذا النظام ورأت عدم الإلتزام بالسطر الشعري المنقسم إلى قسمين والمحافظ على عدد التفعيلات وأعطت لنفسها حرَية الحركة و حرَية التوزيع في تفعيلات القصيدة وفي قافيتها "[2]

لم يكن لجوء **السيَاب** إلى هذه الكتابة الشعرية بالأمر المطلق أو التلقائي بل هناك ما دفعه إلى التحليق عاليا في سماء الشعر ،فتفجرت في قلبه ينابيع شعرية متعددة أثرت فيه . فكانت معاناته لليتم بسبب فقدانه للأحباب ،وفقره بسبب عنوده السياسي ،الذي أدى به إلى الإنفصال عن الوظيفة و مرضه الذي عانى منه طويلا حتى أنه عندما إستخدم **أسطورة السندباد** إستخدمها لوصف حاله و كيف أنه أصبح سندبادا في تنقله

(1) انظر: HTTP :/WWW . DJAZ AIRESS. /ALFA D JR/76701

(2)محمد زكي العشماوي :أعلام الأدب العربي الحديث و اتجاهاتهم الفنية.دار المعرفة،دط، مصر،دت،ص139

من بلد إلى بلد باحثا عن شفاءه ،و إلتقاءه بالعديد من الكتاب و الأدباء ،و بسبب إتساع ثقافته الأدبية التي شملت الأدب العربي و الغربي . وعلى ذكر الأدب العربي فلقد كان **السيّاب** شديد التأثر بأبي تمام "فلقد كان اهتمام **السيّاب** بأبي تمام ليس مصادفة ،فقد كان أبو تمام مجدّدا مولعا بالجديد حتى أتهم من طرف معاصريه بالغموض ،بالخروج على (عمود الشعر العربي) على الرغم من التسليم له بالتفوق الشعري في أيامه"[1] وهو الحال كذلك مع **السيّاب** وخاصة مع صدور ديوانه الأوّل" **أزهار وأساطير**" التي تضمنت قصيدة حرّة الوزن بعنوان"**هل كان حبا**" ،فلقى في أيامه العديد من الإنتقادات و الإستغرابات و الإتهامات بالخروج عن النظام الشعري المتعارف عليه قديما في أيامه .فلقد كانت تلك البواعث من أبرز الدوافع التي دفعت **السيّاب** إلى اللجوء إلى مثل هذه الكتابة وإعطائه الحق في لقب الريادة خاصة و أنّ الجوّ العربي أنذاك شهد منافسة قوية بين الشعراء المعاصرين.

لقد كانت نتيجة مزج عبقرية **السيّاب** القوية و حياته الشاذة المليئة بالمأساة الآلام والآهات و تدفق شاعريته القوية دافعا إلى إبداع المطوّلات التي تميز بها و بشكل واضح عمّا كتبته **نازك الملائكة**. و لقد جمعت هذه المطولات و التي هي **"حفارالقبُور"(1952)، "المومس العمياء" (1954)، "الأسلحة والأطفال"(1955)** كل المراحل التي عرفها **السيّاب** في حياته وشعره شملت الرومانسية و الواقعية التموزية و الذاتية فلقد امتزجت هذه المراحل وتمثلت في عدّة تقنيات ،و في هذا الصدّد يقول **فايز الذنيبات** : "ففي هذه المطوّلات تختلط الرمزية و المتمثلة في حكايات.... وتختلط الكلاسيكية من خلال فضاضية التعبير و الترادف في الصوّر و الإطالة في الوصف و التبسيط في المعاني وسطحية اللغة.....كما تتجلى الرومانسية بمعانيها الوجدانية و تعبيرها عن الباطن المخبوء....كما تتجلى الواقعية في التعبير عن مفهوم الواقع المعاش ،وهموم المجتمع بشكل عام..... كما تتجلى الوجودية بالتعبير عن أزمة الكائن البشري في وجوده والصراع المحموم بين الغيبيات و الرغبات.... "[2].

وما يميز هذه المطوّلات كذلك أو ما عرفت به استهلالها بمقاطع وصفية و انتهائها بنهاية مفتوحة كما فعل في **حفار القبور** "وإذا كان **السيّاب** قد انتحى مناحي الوصف الوجداني الذي يشمل عليه الخيال ويطويه في ظله وتحت جناحيه ،فإنه يتمثل جبران في وصفه لحفار القبور"[3] .

---

(1) عثمان حشلاف : التراث و التجديد في شعر السياب.ديوان المطبوعات الجامعية،دط ،الجزائر ،دت ،ص18.

(2) انظر:HTTP:/FORUM.STOP55.COM/216888.HTML

(3) ايليا الحاوي : بدر شاكر السياب من سلسلة الشعر العربي المعاصر دراسة و تقييم.ج2 ،دار الكتاب اللبناني ،ط3 ،لبنان ،1983 ،ص37.

و يقول في هده القصيدة :

"ضوء الأصيل يغيم ،كالحلم الكئيب ،علي القبور

واه كما ابتسم اليتامى ،أو كما بهتت الشموع

في غيهب الذكرى يهوّم ظلهن على الدموع

و المدّرج النائي تهبّ عليه أسراب الطيور

كالعاصفات السود ،كالأشباح في بيت قديم

برزت لترعب ساكنيه

من غرفة ظلماء فيه"[1]

لقد عرف **السيّاب** بابتكاراته المبدعة وإسهاماته الجديدة في إضفاء الروعة و الجمال على الشعر العربي من خلال اعتماده للرمز والأسطورة وهذا ما يلحظ جليا في مطوّلاته هذه خاصة في **"المومس العمياء"** . فهي أبنية رمزية أراد **السيّاب** من وراءها إيصال فكرة ما أو التنديد بشعار ما . و هذه المطوّلات في مجملها هي قصص معاشة أراد **السيّاب** أن يوصل للقارئ شعور وإحساس معاناة بعض من الناس و التي هي بعيدة عن تفكير أناس أخرين .

و كما سبق وقلنا أن الشكل الثوري الجديد لا ينبع إلا من مضمون و أفكار ثورية جديدة تنبع من واقع الإنسان العربي المعاصر ،فإن **السيّاب** لم يحصر كتابته الشعرية في تحدثه عن واقع بلاده بل شمل واقع البلدان العربية ،فنجد من كتاباته ما كتب عن ثورة الجزائر. فيقول :

"لا تسمعينا... إنَّ أصواتنا

تخزي بها الريح التي تنقل

باب علينا، من دم مقفل

و نحن نحصي ، ثمَّ ، أمواتنا

و نحن في ظلمائها نسأل

من مات ؟ من يبكيه ؟ من يقتل؟ "[2]

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،انشودة المطر،مج1 ،ص543.

(2) المصدر نفسه .ص 386 ،387.

إن تمجيد الثورة عند **السيّاب** في هذه القصيدة هو تقابل لوضع العجز في العراق و ثورة الجزائر و ما تعانيه من حالة الموت في بلاده العراق.

فتجديد **اليسّاب** كان شاملا شمولا تاما للشكل والمضمون ،فكان خير وسيلة للتعبير عن الأنفس أو رفض الواقع . أو الحنين والشوق لبلاده حتى وكأنه في العراق لكنه يحس دائما بالغربة و الوحدة ،لأنه كان إنسانا رافضا و ناكرا للمستعمر و إذا كان **السيّاب** قد أخذ مكانا بارزا بشعره بين شعراء عصره ،فهذا لما تميز به شعره من مميزات وملامح جمعها **ناجي علوش** في مقدمة ديوان **بدر شاكر السيّاب** نوجزها فيما يلي :

1/ بروز روح الشعر العربي التقليدي: وقد تجلى هذا في الاهتمام بجزالة اللفظ و حسن السبك ،وبالعروض اهتماما خاصا ،فلقد أبدع **السيّاب** في هذا وكان من أكثر الشعراء تفوقا،كما امتاز أيضا بالتعبير المباشر والتشبيه العادي أي أنه يعمد إلى السهولة و البساطة دون التكلف و التصنع .

2/ إستعمال الأسطورة و الرمز: فلم يستعمل أي شاعر عربي الأسطورة والرمز بالقدر الذي استعملها **السيّاب** . حتى أننا أصبحنا نفتقد إلى قصيدة **للسيّاب** خالية من الرمز أو الأسطورة وتوظيفه لها قد يكون إمّا ضمنيا في القصيدة أو بطريقة مباشرة بستعمال الكلمات وهذا ما سنلاحظه في حديثنا لاحقا عن هذا التوظيف.

3/ الموسيقى الحادة والإستفادة من الأوزان: فلقد كانت موسيقاه حادة إمّا عندما تكون هامسة أو رثائية ،وتعود حدّتها إلى حرص بدر على الموسيقي الخارجية من جهة وحسه الداخلي من جهة أخرى كما إستفاد من الأوزان العربية كاملة .

4/ الإنسياح بدل التمركز: فقصائده مثل الدوائر المائية تتجه إلى الإنسياح و التوسع دون التعمق و كان ذلك نتاجا لتوفر شاعرية **السيّاب** المتدفقة و عدم الإنطلاق من مركز ثابت .فهي وحدة فنية متماسكة .

5/ العفوية: قصيدة بدر مكتوبة بوعي ولكن الصناعة فيها لاتكشف عن نفسها على خلاف ما عرفت به قصائد الشعر الحديث ،و هذه العفوية ناتجة عن ثمرة المعاناة الذهنية التي تطل من ورائها شخصية هذا الشاعر الكبير.

6/ الإسهاب بدل التركيز: على عكس القصيدة الحديثة التي كانت مركزة و فائضة بالإحياء و الإيماءات و تفجير الدلالات ، تقتصر على الكلمات ، و لكن قصيدة "بدر"

كانت فيضا ،كان من أسبابها ميله إلى المركزة من جهة و إلى شاعريته المفرطة التي كانت تنتج الغزارة والتي حلت مقام التركيز كما قام الإنفعال مقام التأمل في شعر **السيّاب**"[1]

بعدما تعرفنا على مفهوم الشعر الحر من منظور **السيّاب** ،دوافعه الكتابية و ما تميز به شعره ،سنعرج في نهاية رحلتنا هذه إلى إدراج رأي و موقف هذا الشاعر من الشعر الحر ،فماذا قال **السيّاب** عن تجربته هذه ؟

يقول **ناجي علوش** في مقدمة ديوان **بدر شاكر السيّاب** : "كتب بدر مرة يقول : مهما يكن ،فإن كوني أنا و **نازك** أو **باكثير** أوّل من كتب الشعر أو آخر من كتبه ليس بالأمر المهمّ ،إنما الأمر المهمّ هو أن يكتب الشاعر فيجيد فيما كتبه ،و لن يشفع له - إن لم يجد ،أنه كان أوّل من كتب على هذا الوزن أو تلك القافية....، ولنكن متواضعين و نعترف بأننا ما نزال جميعا في طور التجربة يحالفنا النجاح حينا و يصيبنا الفشل أحيانا كثيرة ،ولا بدّ للشاعر الذي قدر له أن يكون شاعر هذا الجيل العربي ،أن يولد ذات يوم مكبرا جهود الذين سبقوه ، أو لعلّه مازال يمسك القلم بيده حتى الآن"[2].

من خلال ما قاله **السيّاب** يتضح لنا أنّه لم يول أهمية كبيرة لأحقية الريادة بينه و بين **نازك** و حسب قوله فإنه ترك هذا الأمر للنقاد . وحتي من قام بهذه التجربة التجديدية أولا ،فما يهمه هو الجدّية في الكتابة ليس المهّم من يكون الأوّل بقدر ما يهّم قيمة الكتابة ،وليس على أي شاعر جديد أن ينكر جهود السابقين ،وهنا نتأكد جيدا من أن **السيّاب** لم يكن نابذا لما قدمه سابقوه في ميدان الشعر ،فكانت رسالته إلى شعراء الجيل القادم بعده بأن يحترموا جهود سابقيهم و الاستناد إليهم.

لقد كان دور **السيّاب** في بعث حركة الشعر الحر كبيرا ،شهد له الكثير من النقاد و معاصري عصره . وقبل أن ينظم هذا الفن الجديد كان تنظيمه قائما على النمط العمودي ،فجمع بين التجديد والإيقاع الموسيقي المتوازن ،ولأنه لم يخالف القاعدة الخليلية إلا في نقاط محدّدة تعلقت بقاعدته الحرة الشعرية ،ولأن القصيدة الحرّة نضجت على يديه . فكيف كان تصميمه للقصيدة العربية ؟ و ما هي الأصول الجديدة

التي وضعها حتى شكلت أساسا فنيا لدى الشعراء المعاصرين واللاحقين ؟

كل هذه الأمور سنتعرض لها و نبحث فيها في حديثنا عن التصميم السيّابي للقصيدة العربية.

---

(1) ناجي علوش : مقدمة ديوان بدر شاكر السياب . مج1 ،دار العودة ،دط ،بيروت ،ص ب ب-ي ي ي.

(2) المصدر نفسه : ص ي ي ي.

2/ التصميم السّيابي للقصيدة العربية :

شهدت القصيدة العربية و على مرّ عصورها عدّة أشكال و أبنية ،فرضتها أحوال وظروف بيئتها و مجتمعها ،وكان لخروجها في شكلها الحرحاجة الشعراء المعاصرين لهذا النوع أو النمط الجديد من التعبير الذي رأو فيه المقدرة و الرغبة عمّا تتوق إليه أنفسهم للتعبير عما يجول في داخلهم و ما تعانيه الشعوب والأمم خاصة و أن المناخ العام للمجتمع العربي في أواخر الأربعينيات ،و أوائل الخمسينيات كان مناخ تغيير وثورة و تجديد على المستوى الاجتماعي و السياسي و الفكري شمل التغيير أشياء كثيرة ،و بدا سمة طبيعية لظروف هذه المرحلة . و قد كان المجتمع العربي في منتصف هذا القرن مهموما بكثير من القضايا المتعلقة بالتجديد و التحرير و الثورة والاستقلال ،وقد امتلأ الشارع العربي بهذه الكلمات لانشغاله بالهموم العربية الإقليمية و القومية . و على الرغم من أنّ القصيدة الحرّة عرفت محاولات عديدة سبقت محاولات روادها إلاّ أنّ شكلها لم يستقر على حاله إلاّ على يد **بدر شاكر السيّاب** ، و**نازك الملائكة** .

و لأن الشعر الحرّ يقوم في نظامه العروضي على وحدة التفعيلة في القصيدة و الحرية في عددها في كل سطر، وحرّية الرّوي و القافية ، و لأن القصيدة في شكلها الجديد تخلق ذوقا وفهما جديدين ،فلقد كانت في شعر**السيّاب** مفاجأة فعالة لأن " شعره مسكون بهاجس التواصل مع الآخر ،بهاجس التغيير ،يلتزم يكافح ،يريد أن يحقق وعيه الجديد ،في الإنسان و الحياة ،يريد أن يعيد الزمن الذي أوقفه التقليد إلى مسيرته ،أن يطلقه في مجاري إيقاعه الجديد"[1] و لقد برزت هذه الهواجس جلية في كتابته الشعرية خاصة وأنه كان إنسانا مفعما بحب بلاده و التغيير عن المعاناة . فكيف كان تصميم **السيّاب** للقصيدة ؟ و ما ميزّ هذا التصميم ؟ هذا ما سنحاول معرفته في رحلتنا القادمة.

أوّل ما نوّد الإشارة له أنّ **بدر شاكر السيّاب** ،على الرغم من التغيير الذي جاء به و أحدثه في الشعر العربي ،إلاّ أنه ظلّ محافظا في تصميمه للقصيدة على تراثه فلقد "أمن بالتغيير و لكنّه ظلّ محافظا على حرمة التراث ،و سمح لنفسه أن يتجاوز تقاليد العمود الشعري العربي .... و لم يتجاوز الأسس المتعارف عليها في العروض العربي إلا في أقل القضايا أهمية ،وهي عدد التفاعيل".[2]

(1) أدونيس : زمن الشعر. دار العودة ،ط1 ،بيروت ، 1982 ،ص 97.

(2) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،مج1 ،ص ي.

ولأن بدر حمل لواء الريادة في الشعر الحرّ ،فلقد كان ذلك بسب ما أحدثه من طفرة تجديدية في شكل القصيدة و وزنها بإصداره لديوان **"أزهار ذابلة"** سنة **(1946)** حيث تضمن قصيدة **"هل كان حبا"** ،كانت حرة الوزن ،وطرحت عدّة تساؤلات لدى قرائها ،و نقاد عصره . تجاوز فيها القاعدة الخليلية ،و أقامها على قاعدة الشعر الحرّ ،فلم يتقيد بعدد محدّد من التفعيلات ولا بنظام معين في توزيعها في كل سطر. كما أنه تصرف بكل حرية في قوافيها ،فلم يكن هناك أي إنسجام بين الأسطر في القافية وسنلاحظ هذا بشكل واضح من خلال تحليلنا لهذه القصيدة .

و قبل الشروع في البحث عن أسس تصميم **السياب** للقصيدة نوّد الإشارة إلى أن اختيارنا لهذه القصيدة لم يكن صدفة أو إعجابا بها . ولكن إختيارنا جاء على أساس ما أحدثته هذه القصيدة . فبصدورها ولدت حركة الشعر الحرّ . وبها لقب بدر بالشاعر الحرّ و لأنها كانت محل نزاع لدى النقاد في إعطاء أحقية الريادة بين **نازك الملائكة** وبين **بدر شاكر السيّاب**. ولهذا أردنا أخد هذا النموذج لأنها القصيدة التي منها سنعرف تصميم **السيّاب** للقصيدة و بها أحدث **السيّاب** الطفرة التجديدية في الشعر العربي.

يقول **السيّاب** في قصيدته **"هل كان حبا"** :

"هل تسمين الذي ألقى هياماً ؟

أم جنونًا بالأماني ؟ أم غراما ؟

ما يكون الحبُّ ؟ نوحا و ابتساما ؟

أم خفوق الأضلع الحرّى ،إذا حان التلاقي

بين عينيا ، فأطرقت فرارًا باشتياقي

عن سماءٍ ليس تستقيني . إذا ما؟

جئتها مستسقيا ، إلا أواما

* * * * * * *

العيون الحور ،لو أصبحت ظلا في شرابي

جفت الأقداح في أيدي صحابي

دون أن يحضين حتى بالحباب

هيء، يا كأس ، من حافاتك السكرى ، مكانا

تتلاقى فيه ، يوما ، شفتانا

في خفوق و إلتهاب

و إبتعاد شاع في آفاقه ظلٌّ إقتراب

* * * * * * *

كم تمنّى قلبي المكلوم لولم تستجيبي

من بعيد للهوى ، أو من قريب

أه لو لم تعرفي ، قبل التلاقي ، من حبيب !

أيُّ ثغر مش هاتيك الشّفاها

ساكبًا شكواهُ آها .... ثم آها ؟

غير أني جاهل معنى سؤالـــي عن هواها ؟

أهو شيء من هواها يا هواها

* * * * * *

أحسدُ الضوء الطروبا

موشكًا, مما يلاقي ، أن يذوبا

في رباطٍ أوسع الشًعرَ التثاما ،

السماء البكرُ من ألوانه آنا ، آنا

لا يُنيلُ الطرْفُ إلاّ أرجوانا

ليت قلبي لمحة من ذلك الضوء السجين

أهو حبٌّ كلٌّ هذا؟! أخبريني"[1]

إن أوّل ما نلاحظه على هذه القصيدة أن **السيّاب** أقامها على نظام السطر دون نظام البيت الشعري الذي عرف مند القصيدة الجاهلية إلى عصرنا الحديث.

---

(1) ديوان بدر شاكر السياب : أزهار و أساطير ،مج1 ،ص 101 - 104.

أضف إلى ذلك أنه لم يلتزم بعدد التفعيلات ولا بنظام توزيعها في كل سطر . حيث نجد في الأسطرالثلاثة الأولى ثلاث تفعيلات . (قد نتعرض في بعض الأحيان إلى تجاوزات شعرية تستدعيها الضرورة الشعرية) و هي (**فاعلاتن . فاعلاتن . فاعلاتن**)

- هل تسمين الذي ألقى هياماً ؟

0/0//0/ **/** 0/0//0/ **/** 0/0/0/

فعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

- أم جنونًا بالأماني ؟ أم غراما ؟

0/0//0/ **/** 0/0//0/ **/** 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

- مايكون الحبُّ ؟ نوحا و إبتساما ؟

0/0//0/ **/** 0/0//0/ **/** 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

ثم ينتقل إلى اعتمادأربع تفاعيل في السطر الرابع و الخامس يقول :

- أم خفوق الأضلع الحرّى ،إذا حان التلاقي

0/0//0/ **/** 0/0//0/ **/** 0/0//0/ **/** 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

- بين عينيا ، فأطرقت , فرارًا بإشتياقي

0/0//0/ **/** 0/0/// **/** 0/0//0/ **/** 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فعلاتن فاعلاتن

ثم يعود إلى اعتماد ثلاث تفعيلات في السطرين السادس والسابع يقول :

- عن سماءٍ ليس تستقيني . إذا ما؟

0/0//0/ **/** 0/0//0/ **/** 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

- جئتها مستسقيا ، إلا أواما

0/0//0/ **/** 0/0//0/ **/** 0/0//0/

فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن

لم يقتصر تجديد **السيّاب** على الحرّية في عدد التفعيلات و توزيعها ، بل مسّ كذلك انسجام القوافي ، فهو لم يعتمد الانسجام المطلوب حيث نجد قافية الأسطر الأوّل والثاني والثالث تنسجم فيما بينها مع السطر السادس والسابع بينما نجد قافية السطر الرابع و الخامس تختلفان عن الأسطر السابقة وتتفقان فيما بينهما.

ولأن القاعدة الخليلية تقتضي "الإلتزام بثلاث تفعيلات في الشطر الواحد إذا كان البحر تاما .وبإثنين إذا كان البحر مجزوءا"[1] فإن **بدر** خرج عن هذا النظام كما إتضح لنا سابقا و جمع بين المجزوء و الكامل من بحر الرمل الذي إعتمده في بداية تجربته التجديدية هذه.

لم تقتصر كتابة **بدر** للشعر الحر على بحر الرمل بل كتب كذلك في البحر المتقارب و بحر الرجز، حتى أنه أثبت أن جميع البحور تصلح للكتابة الشعرية الحرة فكان بذلك تحديا للرأي القائل بأن الشعرالحر لا يصلح لبعض البحور الشعرية بمعنى أنه يصلح للبعض و لا يصلح للكل.

يقول **السيّاب** في بحرالمتقارب :

- "تعالي فما زال لون السحاب

0/0// **/** 0/0// **/** 0/0// **/** 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن

(1) ناجي علوش : مقدمة بدر شاكر السياب ،مج1 ،ص ع.

- حزينا...... يذكرني بالرحيل

0/0// **/** 0/0// **/** /0// **/** 0/0//

فعولن فعول فعولن فعولن

- رحيل ؟!

0/0//

فعولن

- تعالي ، تعالي.......نذيب الزمان

0/0// **/** 0/0// **/** 0/0// **/** 0/0//

فعولن فعولن فعولن فعولن

- و ساعاته ، في عناق طويل"[1]

0/0// **/** 0/0// **/** 0/0/ **/** 0/0//

فعولن فعلن فعولن فعولن

إن ما نلاحظه في قصيدة **السيّاب** في البحر المتقارب أنه إستعمل تفعيلة البحر ذاتها(**فعولن**) و لكن توزيعها غير منتظم . فلقد بدأ بأربع تفعيلات وتكرر نفس العدد في السطر الذي يليها ثم يجعلها منفردة ثم يعيد تكرارها أربع مرات و إذا استمرينا في التقطيع يتبين لنا كيف وزّع هذه التفعيلة بين الفرادى المثنى والثلاثى و الرباعى دون أي نظام متبع.

وعن البحر الرجز يقول **السيّاب** في قصيدته **"أنشودة المطر"** سنأخذ مقطعا صغيرا منها فقط لتوضيح كيفية تجسيد هذا البحر وكيف إستعمل تفعيلاته ،لأن هذه القصيدة ستكون محل دراسة في حديثنا عن تجليات التحديث في شعر **السيّاب** باعتماده للرمز يقول **السيّاب** :

(1) ناجي علوش : مقدمة بدر شاكر السياب ،مج1 ،ص 36.

- "و منذ أن كنّا صغارًا كانت السّماءُ

0/0// / 0//0/0/ / 0//0/0/ / 0//0//

متفعلن مستفعلن مستفعلن متفعل

- تغيم في الشتاء

0/0/0/ / 0//0//

متفعلن مستفعل

- و يهطل المطر

0// / 0//0//

متفعلن فعل

- و كل عام . حي يعشب الثرى نجوع

0/0// / 0//0// / 0//0/0/ / 0//0//

متفعلن مستفعلن متفعلن متفعل

- ما مّر عام والعراق ليس فيه جوع

0/0// / 0//0// / 0//0/0/ / 0//0/0/

مستفعلن مستفعلن متفعلن متفعل

- مطر ، مطر ، مطر

0// / 0// / 0//

متفـــــــعلن فعل"[1]

---

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،مج1 ،ص 479.

لقد عرف بحر الرجز منذ القدم بحمار الشعراء عند القدامى و المحدثين، ولكن **بدر** بفنياته و شعوره القوي جعل منه حصانا . لأنه شخص يريد إثبات ما تغافل عنه الأقدمون ، فهو لم يقصر بحق البحور الشعرية الأخرى ،فنجد له من الكتابات ما كان من البحر السريع كما حدث في قصيدة **"رسالة من مقبرة"** و نجد من البحر المتدارك كما حدث في قصيدة **"المسيح بعد الصلب"** وعن هذا الأخير يقول **السيّاب**:

- "بعد ما أنزلوني ، سمعت الرياح

/0//0 **/** /0//0 **/** /0//0 **/** /0//0

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

- في نواح طويل تسف البخيل

/0//0 **/** /0//0 **/** /0//0 **/** /0//0

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلن

- الخطى وهي تنأى إذن فالجراح

/0//0 **/** /0//0 **/** /0//0 **/** /0/0//0

فاعلن فاعلن فاعلن فاعلاتن

- والصليب الذي سمروني عليه طوال الأصيل

/0//0 **/** /0//0 **/** /0//0 **/** /0//0 **/** ///0 **/** /0/0//0

فاعلن فاعلن فاعلن فعلن فاعلاتن"[1]

- إن ما نلاحظه في هذه القصائد المتنوعة بتنوع بحورها أن السمة البارزة في تجديد **السيّاب** هي حريته في توزيع التفعيلات دون قيد محدد و حسب ما يقتضيه الذوق العربي في الإيقاع ،وإذا كرر **السيّاب** التفعيلات أو لم ينظمها فهذا لا يعني أن **بدر**ًا خالف **الخليل ابن أحمد** ،فأساسه القاعدة الخليلية فقط ما قام به هو أنه "حوله من نظام العروض الخليلي إلى نظام الحرية ،وأخرج الأوزان القديمة من قواعدها المألوفة إلى أوزان أملتها عليه معانيه و نبضات وجدانه ،وتصرف بالتفاعيل

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،أنشودة المطر،مج1 ،ص 457.

و القوافي وفق للمزاجية الشعرية التي يوحي بها مقتضى الحال"[1]

- إذا كان **بدر شاكر السيّاب** قد عرف بالكتابة الحرة و الخروج عن النمط المعروف للقصيدة فهذا لا يعني أنه لم ينظم أي قصيدة في شكلها المعروف ،فلقد كانت أولى بداياته الشعرية من خلال ديوانه **"أزهار و أساطير"** عبارة عن قصائد قائمة على شكل البيت الشعري أي شطر و عجز ،و ذلك ما حدث في قصيدة **"أقداح و أحلام"** التي كتبها يوم الرابع عشر من شهر ديسمبر من عام **1964** يقول فيها :

"أنا ما أزال وفي يدي قدحي يا ليل ،أين تفرق الشّرْب

مازلت أشربــها وأشربــها حتى ترّنح أفقك الرّحب

الشرق عفر بالضباب فمـــا يبدو ،فأين سناك يا غرب؟

ما للنجوم غرقن ،من سأمٍ في ضوئهن ، كادت الشُّهُب ؟

أنا ما أزال وفي يدي قدحي يا ليل ، أين تفرق الشّرْب ؟

* * * * * *

ألحان بالشهوات مصطخب حتى يكاد بهنَّ ينهار

وكأن مصباحيه من ضرج كفان مدهما لي العار

كفان ؟! بل ثغران قد صبغا بدمٍ تدفق منه تيارُ

كأسان ملؤهما طلى عصرت من مهجتين رماهما الحب

أو مخلبان عليهما مزق حمراء تزعم أنها قلب

* * * * * *

يا ليل ،أن تطوف بي قدمي ؟ في أي منعطف من الظلم ؟

تلك الطرقُ أكاد أعرفها بالأمس عتم طيفها حلمي

(1) حنا الفاخوري : الجامع في تاريخ الأدب العربي – الأدب الحديث.دار الجيل،ط1،بيروت،1986 ،ص640.

هي غمدُ خنجرك الرهيب ،و قد جردته ومسحت عنه دمي

تلك الطريق على جوانبها تتمزق الخطوات أو تكبو

تتثاءب الأجساد جائعة فيها ،كما يتثاءب الذئب"[1]

ولكن كتابة **السيّاب** للقصيدة العربية بهذا المبنى لم تقتصر على بداياته الأولى التي عرفت في ديوانه الأول **"أزهار وأساطير"** بل كتبها أيضا في دواوينه الأخرى ومنها قصيدة **"مرثية الآلهة"** من ديوان **"أنشودة المطر"** يقول فيها :

بلينا و ماتبلى النجوم الطوالع ويبقى اليتامى بعدنا والمصانع

و يبقى كرب الجالب الكرب كالصدي يغص المنادي بالردى ،وهو راجع

كأن الأميبي توأم وهو توأم لها ،فهو في منجى من الموت قابع

ولكنه الفرد الذي يحزف الورى إلى حيث ترمي مقليته المطامع

أعنقاء من صحراء نجد تفحمت بها مغرب الشمس البعيد الزعازع.

أم أنسل ◌ٌ من أهرام فرعون هاجع وقته انتقاض الدود منه ،المباضع؟

ومن ليس يحيا لن يرى و هو هالك فلو كان يحيا ما عدته الفواجع

و ما كان إلا اسما «**كرب**◌ٌ» إبن مثله به يدمغ اثنان:الورى و البضائع

و لكنه اسم بالا سامي يغتدي تهجاه زفار اللّظى و المدافع

تمنيت أني آلة لا يصيبها كلالُ و لا وقتُ بها مرّ ضائع.

لها من دماء الناس قوت و خلفها من المال عن أن ينفد القوت مانع"[2]

إن ما نخلص إليه من بحثنا في التصميم السيابي للقصيدة العربية هو أنه أقامها على مصطلح الحرية ، شملت هذه الحرية عدد التفعيلات و توزيعها القافية و الروي و لكنه لم يخالف قديمه و لا حديثه . و لقد عرف شعره بسيمات الظواهر برزت بشكل واضح في كتاباته جعلته يكون أكثر الشعراء المعاصرين استخداما لها. فكان شعره مفعما بالرموز و الأساطير و غيرها من الظواهر النحوية منها و الصرفية أعطت لشعره طابعا خاصا به إختلف فيه عن زميلته نازك الملائكة.

---

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،أزهار وأساطير،مج1 ،ص 5 - 7.

(2) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،أنشودة المطر ،مج1 ،ص 349 ،350 .

3/ تجليات التحديث في شعر السّياب :

إن أول ما يلاحظه قارئ مسيرة حياة **السياب** ، و دواوينه الشعرية. أنه إنسان مفعم بالحب و الشوق ، و الآلام و الآهات ، حبه شمل البلاد و العباد ،النساء و الشعوب ،أحب ذاته و تحدّث عنها ،كره الإستعمار و نبذه. و لأنّ الشاعر العربي كان دائما في حالة البحث عمّا يعبّر عنه. أو بالأحرى عن وسيلة تكون له راحة في التعبير و إبداء الرّأي دون أي قيد أو خوف ، و لأن الأوضاع السّياسيّة منها على وجه الخصوص لم تسمح بالحريّة في التعبير ،لجأ الشعراء المعاصرون إلى اعتماد و استخدام الطرق و الأساليب الغير مباشرة التي لا يفهمها إلاّ نخبة في المجتمع، فكانت عبارة عن شفرات لا تحلّ إلاّ بمفاتيح الشرح. و من هذه التقنيات إعتماد : الرّمز و الأسطورة.

و لقد إتضح هذا جليّا في الشعر العربي المعاصر و بشكل واضح و كانت ميزة من ميزاته العصرية ، و كان الدافع لذلك ما تميز به الشاعر العربي المعاصر من الوعي اللازم بتاريخه الإنساني و القومي و الشخصي. و تأثيره الكبير بالثقافات المتعددة و المتنوعة ، إضافة إلى أنّ الشاعر العربي المعاصر كان واعيا جدّ الوعي بدوره في الحياة خاصة و أنّه المعبّر عن أحوال و معاناة شعبه .فكان ذلك دافعا بارزا في توظيفه للرمز و الأسطورة. فكيف كان توظيف **السيّاب** للرمز و الأسطورة؟

(1) *توظيف الرمز:*

لم تقتصر ريادة **بدر شاكر السّياب** على ما أحدثه من تجديد في النظم الإيقاعي فحسب بل بما أضافه من تطوير للقصيدة العربية في جوانب فنية أخرى كان من أبرزها استعمال الرمز* و لقد كانت معظم قصائده مفعمة بالرموز الفنية التي إنبنت عليها . و التي كانت دائما تجسيدا لصورة حيّة مؤلفة بين ذات الشاعر و الواقع الذي يريد أن يصوره ، فيخلق منه قوة تأثيرية على قارئه.

لقد تنوعت رموز **السياب** حسب ما اقتضته حالته و ظروفه المعيشية فكانت رموزه مرتبطة بكل ما يحيط به ،إرتبطت بمدينته التي ولد فيها،إرتبطت بلوعة حبه و كرهه ،بآهاته و معاناته مع المرض و الغربة.

(*) الرمز لغة : من رمز يرمز رمزا و نعني به الإخفاء و الإشارة بما لايفهم سواء بالكلام أو بحركات الجسم.

أما إصطلاحا: فلن يخرج عن دائرة الصورة المجازية من حيث عدم الإكتفاء بمدلول واحد ،و بالتالي الإنتقال من مدلول الأول إلى المدلول الثاني فهو الغاية و الوسيلة في التعبير.

و لقد تجسدت بعض الرموز التاريخية في شعره تمثلت في رمز المدينة التي أراد بها **السياب** أن تكون ابتكاره الخاص "وذلك بتفجير الدلالات الرمزية لتاريخ مدينة ما ، أو نسج دلالات جديدة على هذه المدينة من واقع رؤية الشاعر لها و أحاسيسه بها ،ما يخرج بها من نطاق المألوف إلى نطاق الرمز"[1] و هو الحال مع **السيّاب** مع مدينة " **جيكور**" التي كانت مسقط رأسه و التي حمّلها همومه الشخصية و القومية ، و إعتبرها رمزا للكينونة و الماهية الضائعة ،و لأنها إحتضنت صباه و طفولته و شبابه ،إحتضنته و راعته بكل طبيعتها ، و لذلك خصها في ديوانه **"أنشودة المطر"** بعدّة قصائد منها : **"مرثية جيكور"** ،**"تموز جيكور"** , **"العودة لجيكور"**. فتعدد هذه القصائد كان بتعدد دلالات رموزها و معانيها التي تعني للسياب. فلقد حمّل **لجيكور** عدة معاني. فكانت رمزا للضياع و العذاب و الفقر،وهي هوية الشاعر التي تتطلب منه الفداء و التضحية كما يقول في قصيدته **"تموز جيكور"**:

هيهات ،أتولد جيكور

إلا من حضنة ميلادي؟

هيهات ،أينبثق النورُ

و دمائي تظلم في الوادي؟

أيسقسق فيها عصفورُ

و لساني كومة أعواد؟[2]

و **جيكور** في قصيدته **"العودة لجيكور"** رمز الأمان الذي يبحث عنه الشاعر بعدما ضاقت به السبل ،فكانت مدينته رمزا للميلاد والبعث. يقول **السيّاب**:

جيكور ،جيكور أين الخبز و الماءُ؟

الليل وافي و قد نام الأدلاّءُ؟

و الركب سهران من جوع و من عطشٍ

(1) كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص 546.

(2) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،انشودة المطر ،مج1 ،ص 412 .

و الريح صرٌّ و كل الأفق أصداءُ

بيداء ما في مداها ما يبين بهِ

دروبُ لنا و سماء الليل عمياءُ

جيكور مدِي لنا بابا فندخلهُ

أو سامرينا بنجم فيه أضواءُ![1]

فجيكور في هذه الأبيات هي أمل الشاعر في النجاة من الضياع و التيه ،و الظلمة التي تحيطـبه ، و الجوع و العطش. إنه يستغيث بها عسى ان تمده بيدها و تنير له طريقه بنجم قد يسطع في سمائه فيهتدي بها.

و يأخذ **السيّاب** في قصيدته **"جيكور و المدينة"** رمز الحلم المستحيل و المدينة الفاضلة. يقول **السيّاب:**

و جيكور من دونها قام سور

و بوابة

و احتوتها سكينه

فمن يخرق السور؟ من يفتح البابَ يدمي على كل قفل يمينه؟

و يمنايِ:لا مخلب للصراع فأسعى بها في دروب المدينة

ولا قبضةًٌ لابتعاث الحياة من الطين....

لكنها محض طينه

و جيكور من دونها قام سور

و بوابة

و إحتوتها سكينه[2]

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،أنشودة المطر ،مج1 ،ص 422.

(2) المصدر نفسه : ص 419 .

لقد إستطاع **السيّاب** بقوته الشعورية و إبداعه أن يجعل من **جيكور** مدينة أحلامه و مولده رمزا كبيرا نستطيع القول فيه أنّه قارب الأسطورة ، بكل ما حمله من دلالات و معاني حنين مكبوت في نفسه لتلك الأيام التي عاشها فيها. فكانت الرموز لها الأثر البارز في شعره.

ولأنّ **السيّاب** عان من المرض و الضياع كثيرا في حياته ،فلقد لجأ إلى إعتماد المسيح كرمز للتعبير عن هذه المعاناة. كما و ظّفه في صورة شعرية ليعبّر من خلاله عن أزمته الشخصية خاصة و أنّه بالإضافة إلى هذه المعاناة ، عانى من الغربة كثيرا سواءٌ كانت غربة المنفى أو غربة الإنتقال و الهجرة ،فيقول في قصيدته **"غريب على الخليج"** التي ينادي فيها العراق.

غنيّت تربتك الحبيبة

و حملتها فأنا المسيح يجرُّ في الملتقى صليبه

فسمعت وقع خطى الجياع تسير ،تدمى من عثار

فتذرُّ في عيني ،منك و من منا سمها ،غبار

ما زلت اضرب ،مترب القدمين أشعث في الدروب

تحت الشموس الأجنبية

متخافق الأطهار أبسط بالسؤال يدا نديّة

صفراء من ذلٍّ و حمّى :ذلّ شحاذٍ غريب[1]

إنّ المسيح عند **السيّاب** تجسيد للعذاب الذي عانى منه سواء على مستوياته الفردية أو القومية ،كما أنّه دليل على نقص الحياة و شقائها.

كما نجد رمزا آخر و ظّفه **السيّاب** ليعازر الذي أحياه المسيح كما حدث في صيدته "رؤيا في عام **(1956)**" يقول:

"العازر قام من النعش

شخنوب العازر قد بعثا

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،أنشودة المطر ،مج1 ،ص 321.

حبا يتقافز أو يمشي

كمْ ظلّ هناك و كم مكثا

أترى عاما أم عامين ؟

أم دامت ميتته ساعة ؟"1

ونجد شرحا **للسيّاب** في الهامش لمصطلح العازر يقول: "العازر هو الذي أحياه المسيح من قبره ،و شخنوب هو عامل اسمنت الذي استأجره الفوضويون فتظاهر بالموت و حملوه في النّعش تشهيرا بالجيش و الذي يقتل العمال كما قالوا. ثم قام ماشيا حين سقط النّعش"2

لقد كان هذا التوظيف سطحيا أراد به **السيّاب** أن يصور لنا الصّراع بين الشيوعيين و معارضيهم في العراق ،أي أنّه يعبّر عن حال بلاده السياسي. و لقد كان في إعتماده لبعض الرّموز لا يحمل دلالاتها العميقة بل يكتفي باتخاذ هيكلها الخارجي للتعبير فقط عن موقف مباشر دون الخوص في المعنى.

ولأنّ **السّياب** في رحلته الثقافية جمع بين الأدب العربي و الأدب الغربي. و نخصّ الأدب الإنجليزي على حدّ سواء .فلقد كان الدافع إلى ذلك هو رغبته في أن يتنفس برئتين لا برئة واحدة، فلم يقصّر بحق الرموز الغربية و أعطاها حقها في كتاباتها الشعرية ،فلقد اتخذ رمز لوركا* للتعبيرعن الفكر الشيوعي. و المجاهد في سبيل الفقراء و الشهيد في ساحة الشعر و المذهب. يقول **السيّاب** في قصيدته"**غارسيالوركا**" في قلبه تنور

النار فيه تطعم الجيّاع

و الماء من جحيمه يفور

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،أنشودة المطر ،مج1 ،ص 441.

(2) كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص 24.

(*) لوركا : في الشعر المعاصر هو الشاعر الغجري. شاعر الفطرة و البدائية و هو صاحب المبدئ السياسي الذي أنهى حياته نهاية مأساوية على يدي الفاشية.

طوفانه يطهّر الأرض من الشرور

و مقلتاه تنسجان من لظى شراع[1]

لقد كان **السيّاب** محبّا للحرية في أرضه و أرض بلاده العربية كاملة ناكرا و نابذا للإستعمار ،فعمد إلى توظيف **بول إيلوار** رمزللحرية فيقول في قصيدته **"الأسلحة و الأطفال"** سلام لباريس روبسبيير*

و إلوار *و الغابة الحالمة

وعشاقها في المساء الأخير

تذرّيهم قوة ظالمه

كدوّامة من رياح السّعير

على "تونس" من لظاها ظلال

و حول الرباط المدّمي هدير

و في جيرة الصيف حلّ انخذال

يقطعانها الفظّة الضارية

لك المجد يا أسية[2]

عرف **السيّاب** في ديوانه **"أنشودة المطر"** و خاصة بقصيدته أنشودة المطر- باستعماله لما يعرف بالرّمز الإبتكاري. و المقصود به "هو ذلك الذي يتميز بالأصالة و الإبتكار يبتدعه الشاعر على غير مثال سابق من خلال مزج رؤياه بالواقع مزجا تخيليا عميقا فيعطيه أبعاده الجمالية و التأثيرية"[3]

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،أنشودة المطر ،مج1 ،ص 333.

(*) روبيسبيير : بطل الثورة الفرنسية

(*) إلوارا : الشاعر الفرنسي الحر العظيم.

(2) المصدر السابق: مج1 ،589.

(3) إيمان "محمد أمين" أخضر الكيلاني : بدر شاكر السياب – دراسة أسلوبية لشعره دار وائل للنشر ط1 الأردن 2008 ص 87.

فلقد كان رمز المطر حاملا لعدة معاني متناقضة جمعت المعنى و ضدّه فكانت رمزا للحياة و الموت ،النّور و الظلام ،الخصب و الجذب. فلقد حمّل **السيّاب** للفظة مطر عدّة معاني ،كما أنّه أضفى ظاهرة لغوية تعدّ عيبا من العيوب اللغوية و هي التكرار ،إلا أنّ التكرار هنا كان ذا مغزى آخر دالا على الثورة و على الرفض. ولا ننسى أن نشير إلى أنّ الباحثين درسوا الرمز في أنشودة المطر[1] دراسة تفصيلية و لا حاجة لنا هنا إلى التكرار.

- إذا أردنا الحكم على مدى توفيق **السيّاب** في إعتماده للرمز. فما نستطيع القول هو أنّه وفّق بدرجة جعلته يكون أكثر الشعراء المعاصرين توظيفا للرموز. لكنّ الذي أخذ الدرجة الأكبر و التوفيق المستحق هو الرمز الأسطوري ،و لقد كانت كلّها تعابير عن أحواله و ظروفه. و عليه فالقصيدة السيابية باحتواءها للرّموز تعتبر محطة من محطات تطوّر القصيدة العربية المعاصرة ، و الرموز التي فجرتها من ذاتها و من الإفادة من رموز الشعر الغربي المعاصر كانت رموزا فعلية فتحت آفاقا كبرى للتجربة الإبداعية النفسية.

رأينا في رحلتنا السابقة مدى توفيق **السيّاب** في توظيف الرّمز ، فكيف كان توظيفه للأسطورة ، و لماذا أضافها في كتابته الشعرية ؟ هذا ما سنحاول معرفته في بحثنا عن توظيف الأسطورة.

(1) ***توظيف الأسطورة:***

لم يقتصر الشعر العربي بصفة عامة و لا شعر **السيّاب** بصفة خاصة على التمييز باعتماده للرمز. و لم يكن هذا الأخير و حده من أضفى على هذا الشعر من الجمال و الروعة التي ظهر بها. بل إشترك مع ما يعرف بالأسطورة*. و ما نستطيع القول فيها أنّها "كانت و ما لا تزال تشكل روح الشعر و هاجسه الدائم. و تعد ملهم الشعراء أيضا ،فقد كان هناك باستمرار- توافق بين الشعر والأسطورة من حيث النشأة و الوسيلة- أو الغاية"[2]و لقد كان إضفاءها في الشعر العربي دافعا لأن يجعل من بنية القصيدة نسيجا من الدلالات و الرموز التي تحيل إلى ذلك العالم الغامض الخفي الذي يتوخى الشاعر تجسيده على المستويات الفكرية و النفسية و الإنسانية.

(1)انظر : عبد الرضا علي : الأسطورة في الشعر السياب .

(*) الأسطورة : هي قصة خرافية عادة ما تكون من أصل شعبي ،تصور كائنات تجسد في شكل رمزي قوى الطبيعة أو بعض من جوانب عبقرية البشر و مصيرهم.

(2)عثمان حشلاف : التراث و التجديد في شعر السياب،ديوان المطبوعات الجامعية،دط1،الجزائر،دت،ص20 .

و لقد تجلت الأسطورة في أعمال الكثير من الشعراء المعاصرين و عن **بدر شاكر السيّاب** فلقد كان الأكثر اعتمادا لها. وذلك نتيجة تأثره بالشاعر الإنجليزي **"ت.س إليوت"** خاصة بقصيدته **"الأرض و الخراب"**. حيث رأوا فيها تشابه في فكرة البعث و التجديد و الإرتباط بالحرية و التحرر خاصّة وواقع البلاد العربية من أزمة الإستعمار. و إذا كانت الأساطير" في مضمونها العام حكايات أو قصص غارقة في الخيال و التصوّرات الخرافية بوصفها مجافية للمنطق الحضاري الحديث"[1] إلاّ أنّ **السيّاب** من خلال قصائده نجده قد حدّد بنفسه منظور إتجاه الأسطورة حيث يقول في قصيدته (**أساطير**):

أساطير من حشرجات الزمان

نسيج اليد البالية

رواها ظلام من الهاوية

و غنّى بها ميّتان

أساطير كالبيد ،ماج السراب

عليها ،و شقّت بقايا لشهاب

يلاقي سدا من ظلال الرغيف[2]

أساطير مثل المدى القاسيات

تلاوينها من دم البائسين

فكم أومضتُ في عيون الطغاة

بما حمّلت من غبار السنين

يقولون: وحي السماء

---

(1) انظر
HTTP ://WWW.AFAQIRAQ.ORG/MODULES.PHP ?NAME=NEW&FILE=486

(2) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،أزهار و أساطير ،مج1 ،ص 33.

فلو يسمع الأنبياء

لها قهقهت ظلمة الهاوية

بأسطورة بالية

تجرّ القرون[1]

على مقلتك إنتظار بعيد

و شيئ يريد:

ظلال

يغمغم في جانبيها سؤال

و شوق حزين

يريد اعتصار السراب

و تمزيق أسطورة الأولين[2]

لقد فهم **السيّاب** أنّ الأسطورة خرافة و أنّ محتواها من دم البائسين , و يرى في عيون حبيبته رغبة في القضاء على الأسطورة. و لقد رأى أنّ الأسطورة سراب و لكنّه رأى فيها بريق الذهب و رأى فيها السكاكين القاسية ،كما أنّه فهم أنّ الأسطورة تعبّر عن شيئ بائد و قديم. و عليه فإذا كان مفهوم **السيّاب** للأسطورة يقتصر على أنّها حكاية خرافية. فلماذا لجأ إليها **السيّاب** على الرغم من إيمانه الشديد على أنها شيئ بائد؟

قبل أن نشير إلى العوامل التي دفعت **بالسيّاب** إلى إعتماد الأسطورة نود الإشارة إلى أنّ مجمل الباحثين اتفقوا على أن **السياب** هو أوّل الشعراء الروّاد من العراقيين إستخداما للأساطير في شعره وهو أكثر إهتماما بالأساطير خاصة بعد فترة مرضه للتعبير عن حرمانه وغربته مرضه وانتظاره للموت خاصة بعد ثورة **1958.**

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،انشودة المطر ،مج1 ،ص 34.

(2) المصدر نفسه :ص 37

ولأن **السيّاب** رأى في بعض الظروف السياسية التي يمر بها العالم العربي خاصة إبّان تلك الفترة سببا قويّا في لجوئه إلى إعتماد الأساطير بهدف التلميح و الإشارة يقول : " لعلني أول شاعر عربي معاصر بدأ باستعمال الأساطير ليتخذ منها رموزا وكان الدافع السياسي أول ما دفعني إلى ذلك ،فحين أردت مقاومة الحكم السعيدي بالشعر اتخذت من الأساطير التي ما كان زبانية نوري السعيد ليفهموها ستارا لأغراضي كما أنني استعملتها للغرض ذاته في عهد عبد الكريم قاسم، ففي قصيدتي "**سربروس في بابل**" هجوت قاسما ونظامه أبشع هجاء دون أن يفطن زبانيته لذلك ، كما هجوت النّظام أبشع هجاء في قصيدتي "**مدينة السندباد**" وحين أردت أن أصوّر فشل أهداف ثورة تموز إستعصنت عن اسم تموز البابلي بأدونيس اليوناني الذي هو صورة منه"[1].

ولقد تعمّدنا كتابة القول كاملا حتى نبين أنّ العامل السياسي كان العامل الأساسي في توظيفه للأسطورة. وقد استعملها كقناع نجده حول أبرز العوامل التي وقعت و راء توظيف المنهج الأسطوري في الشعر العربي يقول" لم تكن الحاجة إلى الرمز ،إلى الأسطورة أمس مما هي اليوم فنحن نعيش في عالم لا شعر فيه ، أعني أن القيم التي تسوده قيم لاشعرية ،والكلمة العليا فيه للمادة لا للروح.....فماذا يفعل الشاعر إذن ؟ عاد إلى الأساطير، إلى الخرافات التي مازالت تحتفظ بحرارتها ، لأنها ليست جزء من هذا العالم. عاد إليها ليستعملها رموزا ، وليبني منها عوالم يتحدى بها منطق الذهب و الحديد. كما أنه راح من جهة أخرى يخلق أساطير جديدة ، وإن كانت محاولاته في خلق هذا النوع من الأساطير قليلة حتى الآن[2].

من خلال قوله هذا يتضح أن العوامل الجمالية كان لها دور كبير في المساهمة في اندفاع الشاعرإلى المنهج الأسطوري، ونجد أن **السياب** كان واعيا بتوظيفه المنتظم لهذه التقنية التعبيرية التي أجاد استثمارها منذ بدايته خاصة عندما اطلع على العديد من المصادر الأسطورية.

أما وعن أنواع الأساطير التي وظفها **السياب** في شعره فقد تنوعت فنجد منها الأساطير الشرقية العربية ومنها الأساطير الغربية اليونانية ،ويعود هذا كله إلى العوامل التي ذكرناها سابقا. وسنقف عند بعض الأساطير التي اختارها **السياب** في كتاباته الشعرية. فنجده يوظف الأسطورة اليونانية توظيفا فنيا ودلاليا وهذا ما نجده في قصيدته: "سربروس في بابل" حيث تخرج هذه الأسطورة من إطارها الأسطوري القديم إلى بعدها الدلالي المعاصر ،**وسربروس** هو الكلب الذي يحرس مملكة الموت في الأساطير اليونانية وترمز بابل في القصيدة إلى مدينة الخراب عسعس فيها اللصوص و المخربون والضياع. يقول:

(1) إيمان "محمد أمين "الكيلاني : بدر شاكر السياب ،دراسة أسلوبية لشعره ،ص 131.

(2) المرجع نفسه : ص 130 .

ليعود سربروش في الدروب

في بابل الحزينة المهدمة

ويملأ الفضاء زمزمه

يمزق الصغار بالنيوب ،يقضم العظامْ

ويشرب القلوب

عيناه ينزكان في الظلام

وشدقه الرهيب موجتان من مدى

تخبئ الردى

أشداقه الرهيبة الثلاثة احتراق

يؤجّ في العراق[1].

يتضح لنا من هذا النص أن **السيّاب** يتخذ من **سربروش** رمزا أسطوريا يرمز به إلى القوى الشريرة في المجتمع. ولقد حاول **السيّاب** أن يوظفه في بابل الحزينة والمهدّمة.

ونجده قد اعتمد أيضا في قصيدته الواقعية على الأسطورة اليونانية حينا والعربية في الحين الآخر ليعبر من خلالهما عن تناقضات الواقع السياسي و الاجتماعي والاقتصادي في العراق ،خاصة في الأربعينات و الخمسينات ، ويصور من خلالهما أيضا المذابح الدموية التي جرت في العراق في تلك الآونة كما نجده أيضا يلجأ إلى توظيف أسطورة يونانية عن إيكار الذي ركب ريشا في جناح يسبح وعندما اقترب من الشمس انصهر الشمع فسقط إيكار لكنه في لجوءه لهذه الأسطورة كان المراد منها هو وصف الجوّ العراقي وهذا ما نجده في قصيدته: (**شباك وفيقة**) يقول:

إيكار يمسّح بالشمس
ريشاتِ النسر وينطلق
إيكار تلقفه الأفق
ورماه إلى اللجج الرمس[2].

(1) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،أنشودة المطر،مج1 ص 482 -483..

(2) بدر شاكر السياب : ديوان بدر شاكر السياب ،المعبد الغريق ،مج1 ،ص117.

كما نجده أيضا يستخدم أسطورة **"**إرم ذات العماد**"** ولكن توظيفه لها في قصيدته أعطتها بناء دراميا رائعا ،حاول من خلاله أن **"**يذكر الأمة العربية بماضيها الجميل المتمثل في أسطورة "إرم**"**. كما حاول أن يبعث فيها الحنين الممزوج بالأسى إلى ذلك المجد الزائل**"**[1] فكان ذلك إستعماله لدلالاته وإشاراته الموحية إلى معناه الخاص ليبني بها عالما فنيا وشعريا جميلا. يقول في قصيدته "إرم ذات العماد**"**:

من خلل الدّخان من سيجاره
من خلل الدخان
من قدح الشاي و قد نشر،وهو يلتوي ،إزاره
ليحجب الزمان والمكان ،
حدثنا جدُّ أبي فقال: **"**يا صغار،
مغامرا كنت مع الزمان ،
نقودي الأسماكُ لا الفضة والنضارْ ،
والورق الشباك الوهار
وكنت ذات ليلة
كأنما السماء فيها صدأ وقار،
أصيد في الرميْلة
في خوْرها العميق ،أسمع المحارْ[2]

لم يقتصر توظيف **السيّاب** للأساطير العالمية على**"إرم ذات العماد"** ،بل وظف كذلك أسطورة **"السندباد"*** في قصائد عديدة وخاصة في قصيدة **"رحل النهار"** ، فلقد عانى **السيّاب** الكثير من مرضه داء الشلل الأمر الذي جعله يتنقل من بلد إلى بلد بحثا عن الشفاء فكان حاله كحال الرحال القاهر للصعاب يبحث عن دواء يشفى منه وهكذا "وجد **السيّاب** في أسطورة **"السندباد"** رمزا غنيا للتنفيس عن نفسه وتعويض النقص الذي يشعر به ،وبالإضافة إلى ذلك يمكن أن توصف أسطورة **"السندباد"** بأنها شوق أبدي إلى الإنعتاق والحريّة ،ورغبة شديدة في الإبحار إلى عوالم سحرية جذابة من أجل الكشف المتواصل والمعرفة الصحيحة والحرية المطلقة**"**[3].يقول **السيّاب** في قصيدته **"رحل النهار"** من ديوانه **"منزل الأقنان"**:

(1) عثمان حشلاف : التراث و التجديد في الشعر السياب ص 21.

(2) بدر شاكر السياب:ديوان بدر شاكر السياب-شناشيل إبنة الجلبي-.مج1,ص603,602

(3) المرجع السابق :ص 34.

(*) السندباد : هو ذلك البطل الأسطوري الذي يمتاز عن غيره برحلاته الطويلة عبر البحار ،قاهرو الصعاب و المحيطات.

رحل النهار
ها إنّه انطفأت ذبالته على أفقٍ توهّج دون نار
وجلستِ تنتظرين عودة سندباد من السّفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود
أو ما علمت بأنّه أسرته آلهة البحار
في قلعة سوداء في جزر من الدم والمحار
هو لن يعود
رحل النهار
فلترحلي فهو لن يعود

لم تكن حدود اعتماد **السيّاب** للأساطير متوقفة عند هذه الأساطير فحسب والتي كان في كل منها يعبر عن مبتغى معين أو يود إبلاغ رسالة معينة صنعتها ظروفه القاهرة وظروف بلاده ،بل تنوعت بتنوع مصادره الأسطورية والتي جمعت بين مؤثرات ثقافية لشعراء أوروبيين وبين مؤثرات ميتولوجية قديمة لكتب و أساليب أدبية حوت مضامينها دلالات اجتماعية وإنسانية كثيرة. ونجد من هذه الأساطير أسطورة " **تموز**" ،أسطورة **"زيوس"** ،أسطورة **"عشتروت"** ،أسطورة **"المسيح المصلوب"** وغيرها ، إلا أننا ارتأينا إلى أخذ الأبرز منها حتى نوضح بها تجليات الحديث عند هذا الشاعر. وما يمكن القول فيه أنه بقدر توفيقه في اعتماد الرّمز كان توفيقه هو الآخر في اعتماد الأسطورة ،فيكون بذلك وبالإضافة إلى إحداث التجديد قد أحيى التراث الذي لطالما غاب عن كتابات الشعراء ، لأنه كان ينظر إليه نظرة التقليد لا نظرة التحديث.

وكما سبق وأشرنا إلى أنّ دراسة الرّمز عند **السيّاب** كانت محل دراسات مفصّلة عند الكثير من الباحثين والنقّاد ، فهو الأمر نفسه بالنّسبة للأسطورة في شعر السيّاب[2] كما أن لجوءه لها كان بمثابة أمتعة وتضاليل قام بها **السيّاب** معبرا عن واقعه المعيش وواقع بلاده والعالم العربي كافة. ولأن **السيّاب** أبدع الجديد وأحدث التغيير المفاجئ, فسنحاول البحث عما أشاد به النقاد حول تجربة **السيّاب** ،وإلى أي مدى وفّق **السيّاب** في تجربته هذه وخاصة في إبداعاته الجديدة في كتاباته الشعرية , هذا ما سنعرفه في نهاية فصلنا هذا من خلال موقف النّقاد من التجربة السيّابية.

(1) بدر شاكر السياب : ديوان – منزل الاقنام - ص 229.

(2) لمزيد من المعلومات أنظر: عبد الرضا علي : الأسطورة في شعر السياب ،دار الرائد العربي ،ط1 ،ط2 ،بيروت – لبنان 1984.

4/ موقف النّقاد من التجربة السّيابية :

بعدما تطرقنا إلى ماهية الشعر الحرعند **السيّاب** وأدركنا من خلال ما درسناه أنه يستحق لقب الرعيل الأول للشعر الحر، بتجديداته التي لم يقتصرها على أمر محدد. شملت الشكل أوّلا والمضمون ثانيا ، ولأنه كان أوّل من أحدث الطفرة التجديدية في الشعر العربي ، فلقد عدّه النّقاد من أبرز أعلام الشعر العربي المعاصر. ولقد حظي بدراسات كثيرة وواسعة شملت حياته وشعره بشكل مفصل حتى يبقى هذا الإسم الكبير نجما ساطعا ينير درب وطرق الأجيال اللاحقة ، فلقد كان **السيّاب** في هذه الدراسات و الأبحاث والنقاشات التي شملته "شاعر لا يقف على أطراف أصابع رجليه، ولا يضع قطنا داخل قميصه ليبدو صاحب عضلات مزيفة ..... وكيف لا تكون له نظرات نقدية وهو الذي عرف كيف يحوّل الفوضى إلى نظام و كيف يحوّل آلام الدم إلى حبر"[1] وسنقف في نهاية رحلتنا هذه التي إقتصرت على **السيّاب** عند بعض الملاحظات و الآراء. التي قالها النقّاد فيه. فماذا قيل في هذا الشاعر الكبير؟ وكيف كان حكم النقّاد على تجربته؟ وإلى أيّ مدى وصفت هذه التجربة بالنجاح؟.

لأن **السيّاب** كان المجدّد الأوّل بإحداثه التغيير كما أشرنا سابقا ،وكان ذلك بخروجه عن نطاق القديم والتوق إلى الجديد حسب ما اقتضته حالته الشعورية الخاصة والعامة. فلقد جعله هذا يحمل لقب مؤسّس الشعر العربي المعاصر ، وكان في تأسيسه هذا مرتبط بأصالته وماضيه ، لم ينبذ يوما هذا الأمر،فجمع تجديده بين أصالته وتجديده. وفي هذا الصدد فلقد وصفه **يوسف عزالدين** بأنه :
" أحسن بكثير من الشعراء في الاستفادة من محيطه ومن مجتمعه وتاريخ أمته ، فلقد كانت تنازعه حركتا التجديد و الأصالة "[2] لأن شعره كان خير معبّر عن هموم ومعاناة شعبه ، ولأنّه كما لاحظنا في بواعث شاعريته ، كانت حياته - إن إستطعنا القول - حياة مليئة بالأحزان ، والتشاؤم والألم ،فكان خير مستفيد من هذا وهذا ما جعل النقاد يلتفتون إلى دراسته وإبداء الرأي فيه.
أما عن **كمال السبتي** فيقول عنه : " كان مؤسس الشعر العربي الجديد ، لكنه كان إبن تراثه العربي في صرامته أولا ، لغة وأدبا ، وفي الوقت الذي يصول الشعراء العرب فيه من المغرب إلى بغداد ، ويجولون بأخطائهم اللغوية والعروضية ، فإن بدرا أرسى أمرا آخر في تعاليمه : محرم عليك أن تخطأ في اللغة أو العروض "[3].

(1) انظر: HTTP/WWW.SHMS DUAT .NET /VB /ARCHIVE /INDEX.PHP / ET

(2) كاميليا عبد الفتاح : القصيدة العربية المعاصرة ، ص33.

(3) انظر : RTTR ://WWW. AHEWAR . ORG / DEBAT / SHOW. ART. ASP ? AID : 84161

لقد كان صوت **بدر** صوتا صارخا في سماء الشعر العربي بتجديده ،فلم يكن هناك منافس له في صدى صوته خاصة الشخصي على الرغم من شعراء كبار أمثال : **إلياس أبي شبكة ، الرصافي** و**علي محمود طه** وغيرهم كانوا مجددين ، لكن صوتهم التجديدي الشخصي هذا ذهب مع الريح وأسرى معانيه بين أحضان أصوات شعراء ذهبت أصواتهم مع التاريخ ، فلم يبق صوتهم عاليا مدويا وراسخا في أذن أجيالهم اللاحقة بهم. ظلت أسماؤهم مكتوبة من ذهب إلا أن شعرهم ذهب هدرا ، ولأن **بدرا** كان هو الآخر مجددا وابن آباءه القدامى إلا أن صوته الشخصي ظل راكبا منارة القمم مدويا بصوته الساحة العربية بشعره خالدا فيها. لأنه وبكل فخر كان منارة أجياله الحاضرة معه واللاحقة به. وفي هذا الصدد يقول عنه **كمال السبتي** كذلك في ضوء تجديده للشعر: " فإن **بدرا** جاء بأمر هام آخر هو الصوت الشخصي الذي بدأ يتكون معه بيتا بيتا ،قصيدة قصيدة ،وانتقل منه إلى رفاقه كلهم ممن رافقوه في البدأ أو ممن لحقوا به متأخرين عددا من السنوات ،ولم نملك صوتا شعريا واضحا وكاسحا قبل صوت بدر....، وكان **السياب** ابنهم وابن آبائهم كلهم ، لكنه كان يؤسس شعرا جديدا ،فكان التأسيس نفسه يكون له صوتا شخصيا جديدا تصاحبه فيه إضافة إلى موهبة نادرة المهارة الشخصية والتراجيديا الشخصية والطرف الموضوعي العام ،صوت بدر هو صوت شعري أول في الشعر الحديث وصوت أب تشظى في الشعراء العرب كلهم"[1]

ولأن **السيّاب** حمل العراق في دمه وعروقه فإن هذا لم يجعل منه إنسانا محايدا لحب وطنه وعامته تاركا ذاتيته ، فهو كان من أبرز شعراء التعبير عن الذات خاصة وهو في أول حالات نضاله وإلتزامه. وعن هذا يقول **عبده وزان** : " إن عراقية **السيّاب** لم تجعله في أي لحظة شاعر العامة والوطن في ما تعني هاتان المفردتان من تهميش للتجربة الشعرية، فهو ظل شاعر الذات، وشاعر المكابدة الذاتية حتي في أوج نضاله وإلتزامه وواقعيته "[2].

وعن إلتزام **السيّاب** والذي عرف به هذا الشاعر خاصة أمام وطنه وشعبه يقول عنه كذلك **عبده وزان** : "كتب **السيّاب** مرة على سرير احتضاره معاتبا نفسه قائلا: ماذا جنيت من الإلتزام؟ هذا الفقر و هذا المرض؟ مثل هذا الكلام لا يلغي طبعا ما كتب **السيّاب** بحبره ودمه من قصائد وآلام.... وعذابه الذي كان شخصيا جدا وجد فيه الكثيرون عذابهم الخاص والعام"[3].

(1) انظر : RTTR ://WWW. AHEWAR . ORG / DEBAT / SHOW. ART. ASP ? AID : 84161

(2) RTTP : // WWW . ALIRAQI . ORG / FO RUMS / SHOW . THREACH .PHP ? T: 40682

(3) المرجع نفس

· ولم تقتصر الدراسات التي شملت **السيّاب** وملاحظات النقاد على ما سبق وتطرقنا إليه بل شملت وتجاوزت مراحله الشعرية بما فيها السيّاب التموزي، الواقعي....وما إلى ذلك.

يقول **عبده وزان** : "أما بدرا الشيوعي والقومي والعروبي والتموزي و الرومانسي و الواقعي و الرؤيوي والتقليدي و الثائر....فلم يكن باختصار إلا ذاك الشاعر الذي جاء غريبا عن هذا العالم ورحل غريبا عنه ، بل الشاعر الذي لم يستطع أن يتصالح مع الحياة إلا عبر الموت ، ولم يتصالح مع الحب إلا عبر الموت وكذلك مع العالم والأفكار و التاريخ"[1].

كان **السيّاب** من مبدعي الأسطورة والرمز ومن أكثر الشعراء المعاصرين استخداما لها ،وذلك بتأثير من الثقافة الغربية خاصة في انتهاجه لمنهج **ت.س إليوت** ولقد أشرنا إلى هذا سابقا وبشكل واضح - فيقول **عبد العزيز إبراهيم** عن هذا التوظيف وإلى أي مدى نجح شاعرنا في إستخدامه: " أما ما سجل في شعر **السيّاب** فإنه وإن نجح حين دمج الرموز و الأساطير في نسيج قصائده أعطاها معنى شاملا. ولكنه أخفق في نماذج غيرها إخفاقا تاما حين جعل منها مجرد كلمات ملصقة على جسد القصيدة ، ولكن لغة **السيّاب** بقيت بين هذا النجاح وهذا الإخفاق ، لغة معجمية وبقيت العلاقة بين الدال و المدلول فيها علاقة تقليدية ، فالدال لا ينتج مدلولا جديدا بل ينتج مدلولا مطابقا أو مألوفا أو متوقعا "[2]. ولأنه حمل لواء أحسن من وظف الأسطورة في حد ذاتها ، يقول عنه **فاضل العزاوي**: "فإن **السياب** بأسطورة حياته التي عكسها في شعره يظل الشاعر الأكثر قدرة على أن يكون شاعر القرن العشرين العربي في ذاكرة المستقبل ، أكيد أن كثيرا من قصائده ستمحوها يد الزمن وتنسى مثلما سيغفر له أبناء المستقبل هفواته و مشاشته الفكرية ، لكن بضع قصائد عظيمة من شعره مثل أي شاعر عظيم ، آخر ستكون كافية لأن تضمن له الخلود "[3].أما ما خص به **ناجي علوش للسياب** من ملاحظة في تجربته فلقد جعلها آخر ما كتبه عنه في مقدمة ديوان **بدر شاكر السياب**. يقول أن **السياب** كان يدرك جيدا بأن ما خاضه من تجديد هو تجربة كأي تجربة قد تلقى الرفض أو تلقى القبول وقد تلقى الاجتياز. وعن هذا يقول ناجي علوش: " لقد كان بدر يدرك أنها تجربة ، وكان يعرف أن هناك من الآتين من سوف يتجاوزونه ، ولكنه حاول أن يعطي هذه التجربة كل ما يستطيع"

(1)انظر HTTP : // WWW . ALIRAQI . ORG / FO RUMS / SHOW . THREACH .PHP ? T: 40682

(2) عبد عزيز ابراهيم : شعرية الحداثة .إتحاد كتاب العرب ،دط ،دمشق ،2005 ، ص 189.

(3)المرجع السابق

(4) ناجي علوش : مقدمة ديوان بدر شاكر السياب ،مج1 ،ص ك ك ك

وختاما لدراستنا هذه التي خصصناها لهذا الشاعر الكبير **بدر شاكر السياب** ما نستطيع القول فيه أنه كان شاعرا كبيرا ، كبيرا بشعره ، بإبداعه ، بتجديده ، بقدرته على إعطاء المزيد وباستمرار ،قادر على ترك الأثر الحي الدائم المستمر ، ولهذا كانت قراءاته ودراساته متعددة المنظورات والطرق التي شاء كل ناقد أو باحث أن يسلكها للوصول إلى خفايا هذا الشاعر الكبير الذي كان مفعما بالألغاز والخفايا والأسرار في لغته ، أسلوبه ، أشكال تعبيره ، وحتى في إيقاعاته لكن كل هذا شمل التوحيد في روحه وتشاؤمه وحتى في أفراحه ، وفي ذكريات رحيله والتي كانت تخص وفي كل عام ومنذ وفاته بوقفات إعتزاز وإفتخار بهذا الشاعر الكبير، ولقد أدرك النقاد والدارسون أن بدر الذي قرأناه وفي أوانه ، مازلنا بحاجة إلى قراءته أكثر ماضيا وحاضرا ومستقبلا ، لأنه شاعر حي بذاته وشعره ، بنزعاته وآلامه وآلام وطنه وبلاده العربية جمعاء.

- لقد كان حقا شاعرا بمعنى الكلمة في كل شيء ،شاعريته أبدعت وسطعت وحلقت عاليا ،برموزها وأساطيرها ،بحبها ونبذها ، بكرهها وعشقها وحتى شوقها وسيظل **بدر شاكر السياب** وعلى حد قول **لميع عباس عمارة: "**شعلة إنطفأت قبل أن ينفذ الزيت، وثمرة قطعت قبل أن يتم نضجها**"**[1]. فالشاعر الكبير يبقى دائما خالدا أبديا في أذهان حاضريه ولاحقيه.

ففخرا لك ياعراق بهذا المولود الذي حمِلك وحمِل شعبك وألمك في قلبه وروحه ورفع اسمك واسم أمته عاليا في سماء الشعر العربي المعاصر خاصة.

(1)انظر: RTTP : // WWW . ALIRAQI . ORG / FO RUMS / SHOW . THREACH .PHP ? T: 40682

الفصل الثالث : نازك و تصميم القصيدة الحرة

1 . مفهوم الشعر الحر عند نازك الملائكة

2 . التصميم النازكي للقصيدة العربية

3 . الانتقال من مديح الألم إلى فوبيا الموت

4 . موقف النقاد من التجربة النازكية .

1/ مفهوم الشعر الحر عند نازك الملائكة :

نازك الملائكة من بين الشعراء الذين ذاع سيطهم و شعرهم في الساحة الشعرية العربية و في كل مكان ، كانت تدرس الآداب في دار المعلمين العليا ببغداد على يد طائفة من أساتذتها من كبار الأدباء ، و مع طائفة من زميلاتها الأديبات و الشاعرات ، و من زملائها الشعراء ، و من هؤلاء بدر **"شاكر السياب"** ، د**"عاتكة الخزرجي"** و **"رباب الكاظمي"**. و في يمنى يديها دواوين المهجريين و الأبوليين ، و بخاصة : **ناجي و علي محمود طه و محمود حسن إسماعيل و الهمشري** ، و قد ألفت كتابا نقديا عن **"علي محمود طه"** ،و فوق ذلك كله كانت هناك تأثراتها بأبويها الشاعرين : **"صادق الملائكة و أم نزار الملائكة"** التي أهدت إليها ديوانها **"قرارة الموجة"** عام **1957** بجملة موجزة : "إلى أمي أول شاعرية خصبة تتلمذت عليها". و لما ذاعت شاعريتها ، و تفوق إبداعها الشعري في هده السن المبكرة أصدرت دواوينها :

- **عاشقة الليل** عام **1947**م.
- **شظايا و رماد** عام **1949**م.

ثم ديوانها" **قرارة الموجة"** عام**1957**م الذي جاء مؤكدا نبوغ شاعرة عربية مبدعة

- و في عام **1968**م أصدرت ديوانها الرابع" **شجرة القمر"**.
- ثم صدر لها عام **1971**م ديوان" **مأساة الحياة وأغنية للإنسان"**[1].

قد تلتقي رؤية **نازك الملائكة** مع رؤى الكثير من الشعراء و هي : "أن الشعر العربي لم يقف بعد على قدميه ،بعد الرقدة الطويلة التي جثمت على صدره طيلة القرون الماضية ، فنحن عموما ما زلنا أسرى ،تسيرنا القواعد التي وضعها أسلافنا في الجاهلية و صدر الإسلام ، ما زلنا نلهث في قصائدنا و نجر عواطفنا المقيدة بسلاسل الأوزان القديمة ، و قرقعة الألفاظ الميتة ، و سدى يحاول أفراد منا أن يخالفوا ، فإذ ذاك يتصدى لهم ألف غيور على اللغة ، و ألف حريص على التقاليد الشعرية التي إبتكرها واحد قديم أدرك ما يناسبه زمانه ، فجمدنا نحن ما إبتكرناه و إتخذناه سنة ، كأن سلامة اللغة لا تتم إلا إن هي جمدت على ما كانت عليه منذ ألف عام ، و كان الشعر لا يستطيع أن يكون شعرا إن خرجت تفعيلاته على طريقة الخليل"[2].

---

(1) عبد المنعم خفاجي : حركات تجديد ،ص 260 .

(2) أنظر نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر،ص 40 ،41.

و بهذا فإن **"نازك"** تؤكد على موقفها الذي أعلنته في مقدمة ديوان **"شظايا و رماد"** حول ضرورة التجديد في الشكل العام للقصيدة العربية ، حيث ترى أن **الشعر الحر** "ما هو إلا إندفاع إجتماعي نحو أفق يرسمه المبدع ذاته ، و رغم معارضة التقليديين و الغيوريين على الشكل القديم ، إلا أن الشاعرة آمنت أن مرحلة التغيير قد بدأت ، و أن كل تراجع سوف يعيدنا إلى عصر الانحطاط ، فالأفراد الذين يخلقون الأنماط الجديدة ،و يبدوأن حركات التجديد ،إنما يفعلون ذلك رغبة منهم في تلبية حاجاتهم الروحية ، فيسدون بذلك فراغهم الذي يشعرون به ،هذا الأخير الناتج عن تصدع أو يعوضه عما تصدع"[1].

و بهذا فقد عرضت لنا **"نازك"** أسباب إندفاع الشاعر و القارئ معا ، نحو تلقي ظاهرة الشعر الحر ، على أساس أنها كانت تمثل في مرحلة الخمسينات و الستينات كيفية التمظهر الحداثي المتفرد للشعر العربي الحديث ، إذ فشلت كل محاولات الظاهرة الشعرية الجديدة و يرجع ذلك حسب **"نازك الملائكة"** إلى :

*** _النزوع نحو الواقع_ :** **"**لأن التشكيل الجديد يفسح المجال للشاعر ، كما للمتلقي أن يقترب من واقعه ، فلا يبتعد عن تمثل هذا الواقع في شعره لأن الإطار الجديد يسمح له بعرض رؤاه دون القيود التقليدية المتوارثة ، لذلك سجلت **نازك** أن الأوزان الحرة تتيح للفرد العربي المعاصر الهرب من الأجواء الرومانسية إلى جو الحقيقية الواقعية ، و قد تلفت الشاعر إلى أسلوب الشطرين فوجده يتعارض مع هذه الرغبة لأنه من جهة أخرى حافل بالغنائية و التزويق و الجمالية العالية.

*** _الحنين الى الاستقلال_ :** "يحب الشاعر الحديث أن يثبت فرديته باختطاط سبيل شعري معاصر ، يصب فيه شخصيته الحديثة التي تتميز عن شخصية الشاعر القديم. إنه يرغب في أن يستقل و يبدع لنفسه شيئا يستوحيه من حاجات العصر يريد أن يكف عن أن يكون تابعا **لامرئ القيس و المتنبي و المعري** ، و هو في هذا أشبه بصبي يتحرق إلى أن يثبت استقلاله عن أبويه فيبدأ بمقاومتهما ، و يعني هذا أن لحركة الشعر الحر جذورا نفسية تفرضها ، وكأن العصر كله أشبه بغلام في السادسة عشرا ،يرغب في أن يعامل معاملة الكبار فلا ينظر إليه و كأنه طفل أبدا"[2]

_(1)_ نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 56 .

_(2)_ المرجع نفسه : ص 57 ،58

و المقصود هنا أن الشاعر المعاصر يريد الإستقلال من أجل تحقيق ، تفرده في الإبداع من جهة ، و تميزه عن الشاعر القديم من جهة أخرى.

* ***النفور من النموذج*** : **"**من طبيعة الفكر المعاصر ، عموما أنه يجنح إلى النفور مما أسمته بالنموذج في الفن و الحياة ، و أقصد بالنموذج إتخاذ شيء ما وحدة ثابتة و تكرارها بدلا من تغييرها و تنويعها...."[1].

ثم إننا نلمس هذا الشعور عند الشاعر العربي في بداية القرن **20** ، في محاولات **"جماعة الديوان"** و **"جماعة ابولو"** و غيرهم...... وصولا إلى **"نازك الملائكة"**و **"بدر شاكر السياب"** ،إذ ليس هدا غريب في عصر يبحث عن "الحرية و الإستقلال" هذه الحرية التي دعت الشاعر العربي إلى كسر القيود المفروضة عليه.

إلا أن كل هذا لم يمنع **"نازك الملائكة"** من أن تذكر بعض المزايا المضللة للشعر ذاته ، حيث أن الأوزان الحرة و الانسيابية الموسيقية التي تتولد من جراء هذا التحرر المباشر من قيود الأوزان ، بإمكانها أن توقع الشاعر المعاصر في أخطاء كثيرة كانت قد تطرقت إليها الشاعرة و سنلخصها فيما يلي:

أولا. الحرية البراقة : **"**إن الحرية البراقة التي تمنحها الأوزان الحرة للشاعر

و الحق أنها حرية خطرة . إن الشاعر يلوح معها غير ملزم بإتباع طول معين لأشطره ، و هو كذلك غير ملزم بأن يحافظ على خطة ثابتة في القافية ، فما يكاد يبدأ قصيدته حتى تخلب لبه السهولة التي يتقدم بها ، فلا قافية تضايقه و لاعددا معينا للتفعيلات يقف في سبيله ، و إنما هو حر، حر سكران بالحرية ، و هو في نشوة هذه الحرية ينسى حتى ما ينبغي أن ينساه من قواعد و كأنه يصرخ بآلهة الشعر: **"لا نصف حرية أبدا ،إما الحرية كلها أولا" !** و هكذا ينطلق الشاعر حتى من قيود الإتزان ووحده القصيدة و أحكام هيكلها و ربط معانيها ، فتتحول الحرية إلى فوضى كاملة **"**[2].إذن فالشاعر من خلال هذه الحرية المعطاة له ، يهدم قواعد و أسس القصيدة التقليدية.

---

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 58 .

(2) المرجع نفسه ، ص 41.

ثانيا. "إن الموسيقية التي تمتلكها الأوزان الحرة ، تساهم مساهمة كبيرة في تضليل الشاعر عن مهمته ، لأن موسيقية الوزن و انسيابه يخدعانه و يخفيان العيوب ، فيفوت الشاعر أن هذه الموسيقى ليست موسيقى شعره و إنما هي موسيقى ظاهرية في الوزن نفسه ، يزيد تأثيرها . إن الأوزان الحرة جديدة في أدبنا و لكل جديدة لذة ،و على هذه الصورة تنقلب موسيقية الأوزان الحرة و بالا على الشاعر ، بدلا من أن يستخدمها و يسخرها في رفع مستوى القصيدة و تلوينها "[1]. كما أنها تساهم في إبعاد الشاعر عن المضمون و المحتوى ، و ذلك لأن الشاعر يستطعم و يتلذذ بتلك الحرية الموسيقية ، هذه الأخيرة التي من شأنها أن تحد من إبداع الشاعر في رفعه لمستوى القصيدة.

ثالثا: التدفق : "و هي ميزة معقدة تفوق الميزتين السابقتين في التعقيد ،و ينشأ التدفق عن وحدة التفعيلة في أغلب الأوزان الحرة ،فإنما يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر إلى شطر،و هذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقا تدفقا مستمرا ،كما يتدفق جدول في أرض منحدرة فإنما يعتمد الشعر الحر على تكرار تفعيلة ما مرات يختلف عددها من شطر إلى شطر،و هذه الحقيقة تجعل الوزن متدفقا تدفقا مستمرا ،كما يتدفق جدول في أرض منحدرة ، و هي كذلك مسؤولة عن خلوه من الوقفات ، و الوقفات كما يعلم الشعراء شديدة الأهمية في كل وزن ، و لا يدرك الشاعر مدى ضرورتها إلا حينما يفتقدها في الشعر الحر ، إنه إذ ذاك مضطر إلى مضاعفة جهده ، و حشد قواه لتجنب الانحدار من تفعيلة إلى تفعيلة دونما تنفس"[2] و من نتائج التدفق في الأوزان الحرة ما سندرجه فيما يأتي:

إن هذه التدفقية التي لاحظناها تؤدي إلى قيام ظاهرتين ملحوظتين في الشعر الحر يمكن أن نعدهما من عيوبه:

ا/ تجنح العبارة في الشعر الحر إلى أن تكون طويلة طولا فادحا و هذا نموذج من قصيدة **"لبدر شاكر السياب"** :

"و كأن بعض الساحرات

مدت أصابعها العجاف الشاحبات إلى السماء

تومي إلى سرب من الغربان تلويه الرياح

---

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ص41.

(2) المرجع نفسه: ص 43.

في أخر الأفق المضاء

حتى تعالى ثم فاض على مراقيه الفساح

هده الأسطر كلها عبارة واحدة ، و ليس فيها وقفة من أي نوع"[1].

ب/ تبدو القصائد الحرة و كأنها لفرط تدفقها ،لا تريد أن تنتهي و ليس أصعب من اختتام هذه القصائد ،و سبب هذه الظاهرة ما سبق أن نبهنا إليه من إنعدام الوقفات ،ففي نظام الشطرين تقدم الوقفة القسرية للشاعر مساعدة كبيرة ، لأنها هي في ذاتها وقفة ،فلا يبق على الشاعر إلا أن يختم المعنى ،و هنا تستطيع أي عبارة جهورية قاطعة أن تؤدي المهمة ،خاصة في قصائد الوصف و المناجاة و نحوها ،أما في الوزن الحر فإن الوقفات الطبيعية معدومة ،و الشاعر حتى إذا استعمل أشد العبارات الجهورية قطعا يحس أن القصيدة لم تقف ،و إنما إستمرت تتدفق و عليه لابد أن يستمر في تغذيتها و إطالتها رغم انتهائه مما أراد أن يقول ،و تشدد المتاعب في قصائد الوصف و المناجاة لأسباب تتعلق بطبيعة هذه القصائد ،و لذلك تصلح الأوزان للشعر القصصي و الدرامي أكثر من صلاحيتها لغيره[2].

كما ترى **"نازك الملائكة"** أن خواتم قصائد الشعر الحر تتميز بالضعف ،فتقول : "يلوح لنا من مراجعة الأساليب التي يختم بها الشعراء قصائدهم الحرة ،إنهم شاعرون و لو دون وعي ،بصعوبة إيقاف التدفق الطبيعي في الوزن الحر ،و لذلك يلجأون إلى أساليب شكلية غير مقبولة يحاولون بها أن يغلبوا تلك الصعوبة ".

و من تلك الأساليب إختتام القصيدة بتكرار مطلعها و نموذجه قصيدة **"البلند الحيدري"** و هي **" يا صديقي"**

يا صديقي
لم لا تحمل ماضيك و تمضي عن طريقي
قد فرغنا و انتهينا
و تذكرنا كثيرا و نسينا[3]

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص41 ، 42 .

(2) أنظر:المرجع نفسه.ص 43 ،44 .

(3) المرجع نفسه: ص 45.

و ليس هذا الإختتام محض صدفة ،فالشاعر قد إستعمله في قصائد كثيرة غير هذه منها (**أعماق**) و (**لن أراها**) و (**حب قديم**) و (**غدا نعود**) في ديوانه **"أغاني المدينة الميتة"** بالإضافة إلى شعراء آخرين : فهي ترى **"أن نسينا"** بعينها المكسورة لا تصلح قافية ،و الظاهر حسب رأيها أن الشاعر غافل عن ذلك لأنه يقراها بفتح السين[1].

و من الأساليب الأخرى التي يلجأ إليها الشعراء في إختتام القصائد الحرة ،و التي تعتبرها **نازك** ضعيفة هي تلك القصائد التي تختتم بأسلوب و **"يظل"** فهو في نظرها أسلوب تنويمي ،لأنه يسلم المعنى إلى استمرارية مريحة .فكأن الشاعر يقول للقارئ **" و قد استمر** الأمر **على هذا...."** و بهذا ينتهي دوره ،و يصح للقصيدة أن تنتهي[2] ثم تعطينا مثالا على ذلك و هو قصيدة **"حفار القبور"لبدر شاكر السياب"** حيث قال في أخر هده القصيدة الطويلة.

و تظل أنوار المدينة و هي تلمع من بعيد
و يظل حفار القبور
ينأى عن القبر الجديد
متغير الخطوات يحلم باللقاء و بالخمور

و قال في خاتمة قصيدة أخرى:

و يلوح ظلك من بعيد و هو يومئ بالوداع
و أظل وحدي في صراع

و هي ترى أن السبب في ذلك هو :الطبيعة المتدفقة للشعر الحر،على أن هذه الطبيعة ينبغي ألا تعفي شاعرا ناضجا من إنهاء قصيدته إنهاء فنيا مقبولا[3].

"و هكذا فإذا كانت المزايا المضللة في الشعر الحر الثلاث قد استحالت شراكا للشاعر،فما بالنا بالعيوب التي يتضمنها هدا الوزن ؟ وإنما تنشأ تلك العيوب عن طبيعة الشعر الحر لنفسه ،و أبرزها عيبان إثنان يرتكز كل منهما إلى تركيب التفعيلات في الشعر الحر،و سنقف عندهما فيما يلي:

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص 45.

(2) أنظر:المرجع نفسه. ص 46 ،47

(3) أنظر:المرجع نفسه. الصفحة نفسها.

أ/يقتصر الشعر الحر بالضرورة على عشرة بحور من بحور الشعر العربي الستة عشر.

و في هذا للشاعر أن يضيق مجال إبداعه ،فلقد ألف الشاعر العربي أن يجد أمامه ستة عشر بحرا شعريا بوافرها و مجزوئها و مشطورها و منهوكها ،و قيمة ذلك في التنويع و التلوين و مسايرة مختلف أغراض الشاعر الكبيرة ،بحيث يصبح إقتصار الشعر الحر على نصف ذلك العدد نقصا ملحوظا فيه.

ب/ يرتكز أغلب الشعر الحر - ثمانية بحور- منه من عشرة إلى تفعيلة واحدة ،و ذلك يسبب فيه رتابة مملة ،خاصة حين يريد الشاعر أن يطيل قصيدته ،و عند نازك فإن الشعر الحر لا يصلح للملاحم فقط ،لأن مثل تلك القصائد الطويلة ينبغي أن ترتكز إلى تنويع دائم ،لا في طول الأبيات العددي فحسب ،و إنما في التفعيلات نفسها و إلا سئمها القارئ ،و مما يلاحظ أن هذه الرتابة في الأوزان تحتم على صاحبها الشاعر أن يبدل جهدا متعبا في تنويع اللغة و توزيع مراكز الثقل فيها ،و ترتيب الأفكار فهذه كلها عناصر تعويض تخفف من وقع النغم الممل"[1] .

و هكذا و بعد عرض مفهوم الشعر الحر و مزاياه المضللة فيه ،و سبب تهافت القراء و الشعراء عليه ،و صولا إلى عيوبه فان **نازك** وصلت إلى ما يلي:

"إنه ينبغي ألا يطغى على شعرنا المعاصر كل الطغيان ،لأن أوزانه لا تصلح للموضوعات كلها ،بسبب القيود التي تفرضها عليه وحده التفعيلة و إنعدام الوقفات و قابلية التدفق و الموسيقية ،و لسنا ندعوا بهذا نكس الحركة ،و إنما نحب أن نحذر من الاستسلام المطلق فقد أثبتت التجربة عبر السنين الطويلة ،أن الابتذال و العامية يكمنان خلف الاستهواء الظاهري في هذه الأوزان ،و الحق أن الحركة قد بدأت تبتعد عن غاياتها منذ سنة **1951** و لا نظن هذا غريبا ،و لا داعيا للتشاؤم ،فلو درسناها من وجهتها التاريخية لوجدنا أنها تختلف عن أية حركة أخرى للتحرر،سواء أكانت وطنية أم اجتماعية أم أدبية ،و في التاريخ مئات الشواهد على ثورة الجماعات و مبالغتها في تطبيق مبادئ الثورة و سقوطها في الفوضى و الابتذال قبل استقرارها الأخير ،و بهذا نحس بالإطمئنان إلى سلامة الحركة ،رغم مظاهر الرخاوة و الإسفاف التي غمرتها"[2].

---

(1) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ، ص47 ، 48.

(2) المرجع نفسه: ص 48 ، 49.

لقد أجرى الأستاذ **"جهاد فضل"** حوارا مع الشاعرة **"نازك الملائكة"** و كانت من بين التساؤلات التي طرحها عليها قوله :ما مستقبل الشعر العربي في رأيك ؟

فمن خلال إجابتها عن هذا السؤال أردنا أن نختم عنصر مفهوم الشعر الحر عندها و ذلك بإعطاء صورة موجزة في رأيها حول مستقبل الشعر العربي حيث تقول: "للشعر العربي مستقبل عظيم ،ذلك أننا حققنا في هذا العصر إبداعا يختلف عما حققه القدماء .كانت القصيدة تنظم لتعبر عن غرض المدح أو الهجاء أو الرثاء أو الوصف أو الغزل ،فجاء الشاعر المعاصر و خرج عن هذه الأغراض الميتة المستهلكة و إتخذ الحياة كلها غرضا ،لم يعد الهجاء موضوعا و لا الرثاء و لا الوصف و إنما أصبح لابد للشاعر أن يكون له موضوع خاص مؤثر يجول فيه ،فبدلا من أن يمدح الملك نجده يخاطب البحر الذي يغير ألوانه ،و يصف كيف تنتصر الكبرياء على المشنقة و لكن شعر هدا العصر لن يخلد كله .و إنما سيذهب أكثر جفاء و لا يبق منه إلا الأصيل المبدع المبتكر. الشعراء الذين لا يقلدونهم وحدهم الذين سيبقون ،و سيكنس الزمن شعر مئات من المقلدين فلا يذكرون إلا في دراسة تاريخ الأدب المفصل ،و من ذلك أن يبحث الدارس عن ظاهرة معينة من شعر عصرنا ،فيضطره ذلك إلى أن يرجع إلى المجلات و الصحف ،حيث يجد شعراء مغمورين لم يحتفظ التاريخ بأسمائهم"[1].

(1) جهاد فضل : قضايا الشعر الحديث .دار الشروق،ط1 ،القاهرة ،1984 ، ص55.

2/ ***التصميم النازكي للقصيدة العربية :***

الشاعرة العربية **نازك الملائكة** شاعرة محلقة ،ذاعت شهرتها و شعرها و شاعريتها في كل مكان ،و اقترن اسمها بميلاد الشعر الجديد ،و ميلاد المدارس الجديدة ،و بخاصة **مدرسة المهجر و مدرسة أبولو**.

لقد عنيت **نازك الملائكة** بفتح مغاليق النص الشعري ،و بمد الجسور بين التجربة الرومانسية العربية الثرية ،و الإبداع الحديث وأخرجت القصيدة من الفردية الذاتية إلى النص الجمالي . الأمر الذي جعلها من أكبر رواد الشعر العربي الحديث.

و بهذا فإن ملامح القصيدة عند شاعرتنا هي ملامح أبولية رومانسية ،من تعدد في القوافي و تنويع في الأوزان و التفاعيل ،و الهيام بالطبيعة التي اقتربت و ذابت فيها و صاغت منها ألحانها.... إلى الشعور بالاغتراب ،و الحلم بالمستقبل ،مع الإلتفات إلى الماضي بين الحين و الحين ،و الحياة مع الذات و النفس و الوجدان و العاطفة و التجارب الحزينة.

و قد إلتفتت الشاعرة إلتفاتة ذكية إلى رواد **أبولو** ،فإهتمت بالصورة الشعرية و بموسيقى القصيدة إهتماما شديدا ،متبعة في ذلك **خطى علي محمود طه** ،الذي كانت القصيدة عنده بصورها الدقيقة و موسيقاها الشجية ،و تجربتها العميقة أدق تعبير عن مشاعر الشاعر و وجدانه و ذاته .

بالإضافة إلى تكثيف الرمز في شعر **نازك** ، مع العناية بالموسيقى و الهيام بالطبيعة و الشعور الشديد بالاغتراب ،و الحياة مع القلق و الدجى والليل و الأشباح.[1]

هي كلها من سمات القصيدة عند الشاعر **محمود حسن إسماعيل** .تقول الشاعرة في قصيدة دعوة إلى الأحلام التي كتبتها عام **1948:**

سنحلم أنا صعدنا

نزور جبال القمر

و نمرح في عزلة ،اللا

نهاية و اللا بشر

(1) أنظر:عبد المنعم خفاجي : حركات التجديد، ص :137 .

"سنحلم أنا نسير

إلى الأمس لا للغد

و أنا وصنا إلى بابل

ذات فجر ندى

حبيبين نحمل عهد

هو أنا إلى المعبد

يباركنا كاهن بابلي

نقي اليد

فبحق نرى ظاهرة الشعور بالاغتراب و الخوف و القلق و الحيرة ،و الليل الذي تعشقه بأسرار رهيبة لا تنكشف أبدا.كما أن الحلم بالمستقبل حينا و الإرتداد إلى الماضي حينا أخر ،واضح جلي في شعر شاعرتنا المبدعة ،فهي في قصيدتها **الأرض المحجبة** ، تبحث عن أرض السعادة فلا تجدها و تقول في قصيدتها **صائدة الاحلام** :

سأصيد الأحلام من أمسنا الها

رب حلما حلما وراء الزمان

وألم الأفراح في كل ركن

ضائع في مقابر الأحزان

كما تؤمن الشاعرة بالحرية ،فتكره القيود ،و تطوف بمقلتيها صور الغد ،كما نراها في قصيدة **الرحيل** التي تقول في ختامها :

و قولا له أننا لن نعود

لأرض القيود

فقد أشرق الفجر منذ عصور"[1]

(1) عبد المنعم خفاجي : حركات التجديد، ص 140 .

لقد أصبحت القصيدة العربية المعاصرة ،تأخذ شكلا جديدا منحها إياه الشعر الحر ،هذا الأخير الذي يقوم على وحدة التفعيلة في نظامها العروضي ،لا على وحدة البيت و نظام الشطرين ،كما أنه يتمتع بالحرية الكاملة في التقفية ،فلا يلتزم بقافية موحدة و واحدة ،و إنما يقوم بتنويعها كل هذا سمح للشاعر بأن يوزع التفعيلات بكل حرية .خالقا بذلك نمطا شعريا قد تغير مفهومه لينتج بذلك تذوقا طعمه جديد متغير عما سبقه.

إن **نازك الملائكة** من أكبر رواد الشعر الحر الذي برزت معالمه في شعرها ،خاصة و أن شعرها كان متنوع الموضوعات ،فنجدها تارة حالمة ،و تارة أخرى خائفة حزينة ،خائفة من الموت أو **فوبيا الموت** ، حزينة إلى درجة أنها غنت الحزن ،إذ لم تجد طريقة للخلاص منه سوى التغني به ،بالإضافة إلى العديد من الموضوعات.....

التي خاضت فيها ،كل هذا إستدعى منها خلق نمط شعري جديد ،يعطيها تذكرة تسافر بها ،لتعبر بها عما يجيش في نفسها و خاطرها.

فيا ترى كيف كان تصميم **نازك** للقصيدة العربية ؟

لقد حملت الشاعرة لواء التجديد ،و ذلك من خلال قصيدتها **"الكوليرا"** التي جاءت ديوانها **"شظايا و رماد"** الصادر عام **1949**،هذه الأخيرة التي أثارت كثيرا من التساؤلات فكانت محل نقاش لطالما تداوله النقاد و القراء ،ذلك لما كان فيها من تجاوز للقاعدة الخليلية التي كانت عمادا و أساسا لابد من إرساءه في كل القصائد فالشاعرة في هذه القصيدة ،خرجت على نظام الشطرين ،فلم تتقيد بنظام معين في عدد التفعيلات و لا في طريقة توزيعها في كل سطر ،كما أنها قامت بالتنويع في القوافي ،فتصرفت فيها بكل حرية ،و هذا ما سنلاحظه عند عرضنا لهذه القصيدة ،ثم إن سبب اختيارنا لهذه القصيدة بالذات كونها هي التي جعلت **نازك** تحمل لواء الريادة في ميدان الشعر الحر .لتصبح فيما بعد محل نقاش نوقش و لا زال يناقش و ما زال يناقش.

لقد كتبت الشاعرة هذه القصيدة ،إثر انتشار وباء **الكوليرا** الذي إنتشر يوما بعد يوم ليفتك بآلاف المصريين ،الأمر الذي حز في نفس الشاعرة ،فخلف فيها حزنا عميقا أفرغته بعد ذلك في هذه القصيدة.

و قبل عرض قصيدة **الكوليرا** التي أقامتها الشاعرة على نظام السطر دون نظام البيت ،يجب أن نشير إلى أنها نظمت كثير من القصائد التي جاءت وفق نظام الشطرين ،الذي لطالما استخدمه الشعراء في أشعارهم منذ القصيدة الجاهلية إلى وقتنا الحالي الراهن.

مثال على ذلك :مقطع من قصيدة بين **قصور الأغنياء** :

سرت بين القصور وحدي طويلا

أسال العابرين أين الطروب ؟

فإذا فتنة القصور إلا قلوبا

حائرات و عالما محزونا

ليس إلا قوم يضيقون بالأي

ام ضيق الجياع و البائسين

ليس ينجيهم الغنى من يدا الأش

جان ليست تنجيهم الكبرياء

ليس يعفو الممات عنهم فهم حز

ن و صمت و حيرة و بكاء و حيرة

كم وراء قصور من مقل تب

كي بكوخ على حفاف الغدير

أن يكونوا نجوا من الجوع والفق

ر و لم يفتر سهم الحرمان"[1]

بالإضافة إلى العديد من القصائد ،الموزعة في دواوينها الشعرية و المكتوبة بهذا النمط أي نظام الشطرين ،و كل هذا دليل على أن الشاعرة بقيت محافظة على التراث ،إذ لم تخرج عليه خروجا تاما ،رغم إيمانها العميق بالتغيير .

لقد كانت قصيدة **الكوليرا** خير و أحسن وسيلة تعبر بها الشاعرة عن حزنها و تضامنها الشديدين مع إخوانها المصريين في بلدهم الشقيق :

(1) نازك الملائكة : شظايا و رماد، ص75 ، 76.

قصيدة الكوليرا

"سكن الليل

أصغ إلى وقع صدى الأنات

في عمق الظلمة ،تحت الصمت ،على الأموات

صرخات تعلو ،تضطرب

حزن يتدفق ،يلتهب

يتعثر فيه صدى الآهات

في كل فؤاد غليان

في الكوخ الساكن أحزان

في كل مكان روح تصرخ في الظلمات

في كل مكان يبكي صوت

هذا ما قد مزقه الموت

الموت الموت الموت

ياحزن النيل الصارخ مما فعل الموت

طلع الفجر

أصغ إلى وقع خطى الماشين

في صمت الفجر ،أصغ ،أنظر ركب الباكين

عشرة أموات ،عشرونا

لاتحص أصغ للباكينا

أسمع صوت الطفل المسكين

موتى ،موتى ،ضاع العدد

موتى ،موتى ،لم يبق غد

في كل مكان جسد يندبه محزون

لا لحظة إخلاد لا صمت

هذا ما فعلت كف الموت

الموت الموت الموت

تشكو البشرية تشكو ما يرتكب الموت

الكوليرا

في كهف الرعب مع الأشلاء

في صمت الأبد القاسي حيث الموت دواء

إستيقظ داء الكوليرا

حقدا يتدفق موتورا

هبط الوادي المريح الوضاء

يصرخ مضطربا مجنونا

لا يسمع صوت الباكينا

في كل مكان مخلبه أصداء

في كوخ الفلاحة في البيت

لا شئ سوى صرخات الموت

الموت الموت الموت

في شخص الكوليرا القاسي ينتقم الموت
الصمت مرير
لا شئ سوى رجع التكبير
حتى حفار القبر ثوى لم يبق نصير
الجامع مات مؤذنه
الميت من سيؤنبه
لم يبق نوح و زفير
الطفل بلا أم و أب
يبكي من قلب ملتهب
و غدا لا شك سيلقفه الداء الشرير
يا شبح الهيضة ما أبقيت
لا شئ سوى أحزان الموت
الموت الموت الموت
يا مصر شعوري مزقه ما فعل الموت"[1]

(1) نازك الملائكة : شظايا و رماد، ص136 - 140.

أول ما نلاحظه في هذه القصيدة ،أنها إعتمدت نظام السطر ،فلم تقم على نظام الشطرين ،الذي ظل طاغ على القصائد الجاهلية .حتى يومنا هذا إذ لا زال ولا يزال يعتمده الكثير من الشعراء الحداثيين و المعاصرين ، بالإضافة إلى أنها لم تلتزم بعدد التفعيلات ،و لا نظام توزيعها في كل سطر ،كما نلاحظ أيضا تنويعا و تغييرا في القوافي.

إن هذه القصيدة جاءت على وزن بحر "الخبب" ، "هذا الأخير الذي هو نوع من أنواع بحر "المتدارك" ،و هو مبني على تفعيلة "فعلن" المكونة من سبب ثقيل متبوع بسبب خفيف ،و قد تأتي التفعيلة في البيت على أحد الشكلين و هما : فعلن ، فعلن كما تأتي التفعيلة على شكل /فاعل/ وهو نادر عند غالب الشعراء"[1] مثل :

سكن الليل

0/0/ **/** 0///

فعلن فعلن

أما القافية فالشاعرة في هذه القصيدة ،قامت بتنويعها من سطر لسطر آخر، فهي بهذا إذن تجاوزت قاعدة توحيد القافية ،و ذلك ظاهر و جلي من خلال أنها : إستخدمت في السطر الأول **"اللام"** ،أما السطر الثاني و الثالث **"التاء"**.و في السطر الرابع و الخامس **"الباء"** ،لتعود بذلك مرة ثانية إلى **"التاء"** في السطر السادس ،أما السابع و الثامن **"النون"** ،ثم نجدها في السطر التاسع و العاشر ،و الحادي عشر و الثاني عشر و الثالث عشر تعود إلى التاء مرة أخرى و هكذا راحت **"نازك الملائكة"** تقفي قصيدتها بحرية تامة و مطلقة .

أما فيما يخص عدد التفعيلات و نظام توزيعها ،فلم تلتزم الشاعرة فيها أيضا من خلال ما يلي :

سكن الليل

0/0/ **/** 0///

فعلن فعلن

نلاحظ هنا اعتمادها تفعيلتين ثم تنتقل إلى اعتماد **أربع** تفاعيل كما يلي :

(1) مصطفى حركات : الشعر الحر أساسه و قواعده، ص 28.

- أصغ إلى وقع صدى الأنات

0/ **/** 0/0/ **/** 0/// **/** 0/0/ **/** 0/0/

فعلن فعلن فعلن فعلن فع

ثم اعتماد ستة تفاعيل و ذلك من خلال ما يلي :

- في عمق الظلمة ،تحت الصمت ،على الأموات

0/0/ **/** 0/0/ **/** 0/0/ **/** 0/0/ **/** 0/0/ **/** 0/0/ **/** 0/

لن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن فعلن

ثم تلجأ إلى إعتماد **أربع** تفاعيل فيما يلي :

- صرخات تعلو ،تضطرب

0// **/** 0/0/ **/** 0/0/ **/** 0//

فعلن فعلن فعلن فعلن

- حزب يتدفق ،يلتهب

0/// **/** 0/0/ **/** 0/// **/** 0/0/

فعلن فعلن فعلن فعلن

و هكذا إلى غاية نهاية القصيدة ،مستبدلة بذلك تعدد التفعيلات بتفعيلة واحدة كوحدة أساسية في بناء القصيدة ،وفي تنويعها للقافية إستطاعت التحرر من روتينية النغم.

كما أن كتابة الشعر الحر عند نازك لم تقتصر على بحر الخبب ،بل كتبت كذلك في عدة بحور مثل :الكامل – الرجز........الرمل هذا الأخير الذي نظمت مطولتها **مأساة الحياة و أغنية للإنسان** وفقه ،**"**حيث اعتبرته بحرا عروضيا مرنا يجري بين يدي الشاعر ،كما يجري نهر عريض في أرض منبسطة**"[1]**.

(1) نازك الملائكة :مقدمة "مأساة الحياة و أغنية للإنسان"، ص7.

و تجدر الإشارة إلى أنه لا ينبغي لنا أن ننسى أن هذا الأسلوب الجديد ،ليس خروجا على طريقة الخليل ،و إنما هو تعديل لها ،يتطلبه تطور المعاني و الأساليب خلال العصور التي تفصلنا عن الخليل ،"فالخليل قد جعل وزن البحر الكامل كما يلي:

"متفاعلن متفاعلن متفاعلن" مثل :

- كفاي ترتعشان أين سكينتي ؟

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

مرتكز إلى **"متفاعلن"** التي اعتاد العرب أن يضعوا ثلاثا منها في كل شطر ،و كل ما سنصنع نحن الآن . أن نتلاعب بعدد التفاعيل و ترتيبها فتجيء القصيدة من هذا البحر أحيانا كقصيدة **"جدران و ظلال"** و هذا مقطع منها :

و هناك في الأعماق شيء جامد

حجزت بلادته المساء عن النهار

شئ رهيب بارد

خلف الستار

يدعلى جدار

أواه لو هدم الجدار

ولو قطعناه لجاءت تفعيلاته كما يلي :

متفاعلن متفاعلن متفاعلن

متفاعلن متفاعلن متفاعلان متفاعلن متفاعل

متفاعلان

متفاعلن متفاعلان

و ميزة هذه الطريقة أنها تحرر الشاعر من طغيان الشطرين ،فالبيت ذو التفاعيل الست الثابتة يضطر الشاعر إلى أن يختم الكلام عند التفعيلة السادسة ،و إن كان المعنى الذي يريده انتهى عند التفعيلة الرابعة ،بينما يمكنه الأسلوب الجديد من الوقوف حيث يشاء"[1].

(1) نازك الملائكة : "مأساة الحياة و أغنية للإنسان".ص13_15.

أما فيما يخص القافية ،كما أشرنا من قبل فإن **نازك** عمدت إلى تنويعها ،فالقافية الموحدة حسب رأيها "خنقت أحاسيس كثيرة ،وأدت معاني لا حصر لها في صدور شعراء أخلصوا لها ،....... و القافية الموحدة كانت دائما هي **"العائق"** فما يكاد الشاعر ينفعل و تعتريه الحالة الشعورية و يمسك بالقلم فيكتب بضعة أبيات ،حتى يبدأ محصوله من القوافي يتقلص ،فيروح يوزع ذهنه بين التعبير عن إنفعاله ،و التفكير في القافية ،و سرعان ما تغيض الحالة الشعرية و تهمد فورتها .و يمضي الشاعر يصف الكلمات و يرص القوافي دونما حس"[1] و لهذا فلابد من أن لا يخضع الشعراء تحت طغيان هذه الإلهة المغرورة و ذلك من خلال تغييرها و تنوعها حسب ما تقتضي الحاجة.

إلا أن كل هذا لا يمنع من أن التجديد في شعر **نازك"** ليس مقصورا على الشكل و إجادتها في مذهبها ليست قائمة على حدود التخلص من التقفية و المساواة بين شطري البيت : هذه حقيقة لابد أن يفهمها من يقلدون هذا الاتجاه و هم لا يتمتعون بما وهبته الشاعرة من قدرة فنية فذة ،و إرهاف عجيب ،وتعمق لجوانب النفس ،و استشعار لخطرات الحلم ،و إيمان بحرية الفن و طلاقته . إن كل شاعر يسير في هذه الطريق لابد أن يكون مترجما عن حلمه الخاص به ، دون اعتبار للشكل وحده ،فإذا لم يكن له حلمه و انطوائيته و إرهافه و فهمه الدقيق لخلجات النفوس .فإن الشكل وحده لن يغني عنه شيئا"[2].

(1) نازك الملائكة :مقدمة "شظايا و رماد"، ص 16، 17.

(2) إحسان عباس: محاولات في النقد و الدراسات الأدبية ،مج3 ،دار الغرب الإسلامي،ط1 بيروت ،دت ،ص 517.

3/ الانتقال من مديح الألم الى فوبيا الموت :

الأغاني الرقراقة للألم التي غنتها **"نازك الملائكة"** في عدد من قصائدها الموزعة في دواوينها الشعرية ،من **"مأساة الحياة و أغنية للإنسان"** المنظوم ثلاث مرات متباعدة خلال الأعوام **[1945- 1950- 1965]** إلى **"الشجرة القمر"** المنظوم عام **1968** ،لم تقف بها عند هذا الحد من رومانسية العذاب و تدليل الألم العامل في أعصاب الشاعرة و قصائدها ،عمله الدءوب بل توغلت أكثر في اتجاه الامحاء في اليأس أو الدخول في **"رعب الموت"** أو **"فوبيا الموت"**[1].

فلقد كانت أحداث و مآسي الحرب العالمية الثانية ،قد فعلت فعلها المدمر في النفس الحساسة و الحائرة للشاعرة ،خاصة أنها كانت صبية ،إذ نظمت عام **1945** مطولتها **"مأساة الحياة و أغنية للإنسان"** ،و هي إبنة إثنتي و عشرين من عمرها **(22 سنة)** ،متأثرة بذلك بمطولات الشعر الإنجليزي ،فأرادت أن يكون لنا في الوطن العربي مطولات مثلهم فسرعان ما بدأت بكتابة قصيدتها **" مأساة الحياة"** و هو عنوان يدل على تشاؤهما المطلق ،و شعورها بأن الحياة كلها إبهام و ألم و تعقيد فاتخذت بذلك لقصيدتها شعارا يكشف عن فلسفتها ،و هو في الواقع شعار يوافق الموفق الفلسفي المتشائم للفيلسوف الألماني **"شوبنهاور"** الذي يلخصه بقوله :" لست أدري لماذا نرفع الستار عن حياة جديدة ،كلما أسدل على هزيمة و موت ،لست أدري لمادا نخدع أنفسنا بهده الزوبعة التي تثور حول لا شئ ؟ حتام نصبر على هذا الألم الذي لا ينتهي ؟متى نتذرع بالشجاعة ،فنعترف بأن حب الحياة أكذوبة و أن أعظم نعيم للناس جميعا هو الموت"[2] ؟ .

إننا نكاد نعتقد بأن مطولتها الشعرية الأولى المبكرة **"مأساة الحياة و أغنية للإنسان"** سدت عليها منافذ الخلاص الرؤيوي و الشعري معا،في جميع مراحل حياتها اللاحقة فقد نظمتها و أعادت نظمها بثلاث صور على امتداد عشرين عاما **[1945 -1965]** و نشرتها للمرة الأولى العام**"1970"** ،أي بعد نشر جميع دواوين الشعرية الحاملة لنظريتها و نصوصها في الحداثة الشعرية و الشعر الحر ،من **"عاشقة الليل"** الصادر عام **1947** إلى **"شظايا و رماد"** الصادر العام **1949** مع مقدمته النظرية المسهبة و الجريئة في أسس الشعر و أوزانه و لغته و مفرداته و بنيته ،و هي تعتبر أول نظرية مبكرة للحداثة الشعرية في تاريخ الشعر العربي الحديث و المعاصر،عززتها الشاعرة و فصلتها في كتابها النقدي و النظري الرائد **"قضايا الشعر المعاصر الصادر"** لها عام **1962** .

---

(1) تأليف نخبة من الكتاب : كلمات من طمي الفراث رقم 53 .دار الكتاب العربي ،دط ،2003 .ص.120.

(2) نازك الملائكة :مأساة الحياة و أغنية للإنسان ص6 ،7.

"فإذا اعتبرنا ديوانها الخامس **"مأساة الحياة و أغنية للإنسان"** كتب على امتداد مراحلها الشعرية التغييرية ،و لكنه صدر الأخير لها ،فإن فعله المدمر في تحديد اتجاهها الشعري ،و لجم ثورتها التجديدية المبكرة في بعض قصائدها ،و مقدمة ديوان **"شظايا و رماد"** هو فعل بين ،فالشاعرة إذ تؤرخ لهدا الديوان و تكتب مقدمة له بمنزلة رسم بياني زمني لتطوره من **"مأساة الحياة"** إلى**"أغنية للإنسان"** ،تحاول أن تخرج من شرنقة الموت إلى نبض من الأمل ،لكن هذا النبض يبقى خافتا و مستورا ،كنار خفيفة تحت رماد كثيف ،فالبحث المضني عن السعادة في جميع المطارح و الأمكنة ،يبقى بمنزلة تلويحة في الفراغ"[1].

"إن ألفين و مائتي بيت من البحر الخفيف التي تؤلف الديوان بقسميه ،و في مراحله الثلاث ،تنسرح كنهر رتيب موحش في مجرى موحش ،في أرض موحشة ،و لا من جنة و لو صغيرة على امتداد هذا النهر ،لا لدى الأغنياء و لا الفقراء ،و لا لدى الرهبان و لا الشريرين و لا في الطبيعة حيث دائما يأكل الذئب الراعي و الحمل ،و لا لدى الشعراء و لا العشاق فلعلهم ذاقوا السعادة ،إلا أنها لم تجد السعادة عند كل من هؤلاء.

فلا عند الأغنياء رغم عيشهم حياة مترفة و ناعمة ،و ذلك لأنهم لا يستطيعوا أن يدفعوا وحشة القبر و الأكفان بأموالهم ،و لا عند الرهبان و الزاهدين ،لأن عواطفهم المكبوتة تقلقل حياتهم ،فيسكن الحرمان في نفوسهم ليبدو على وجوههم، و لا عند المجرمين لأن ضمائرهم تعذبهم بشدة ،نتيجة ارتكابهم الجرائم و الآثام ،إلى أن وصلت إلى الريف حيث الأشجار الجميلة و الهدوء و السكينة ،إلا أنها وجدت أهاليها محرومين يعيشون عيشة بؤس و عذاب و فقر شديد ،ثم انتقلت إلى عالم الشعراء لعل السعادة عندهم ،لكن بارقة الأمل التي تسكن نفوسهم سرعان ما تزول بسبب مشاعرهم الحزينة المتأثرة بحال الفقراء و الجياع و المحرومين ،ثم اتجهت نحو العشاق تبحث عن السعادة عندهم لكن دون جدوى ،لأن الشهوة الجنسية تفسد روحهم و هكذا تنتهي الرحلة بخيبة من الأمل ،إذ لا تجد الشاعرة السعادة مطلقا ،فراحت تبحث عن بديل أخر لعله يخفف من أرائها المتشائمة.

(1) تأليف نخبة من الكتاب : كلمات من طمي الفراث رقم 53 ،ص122.

(2) انظر نازك الملائكة :مأساة الحياة و أغنية الإنسان ص 8- 10.

لقد راحت الشاعرة تغني للحزن باعتبارها لم تجد منفذا آخر ،فالذي يقرأ مرثية **"ثلاث مرات لأمي"** يدرك و بوضوح و على الفور أن فجيعة الشاعرة بوفاة عمتها كانت أخف وطأة من فجيعتها في أمها ،فالمرثية مكونة من ثلاث قصائد مترابطة هي : **أغنية للحزن - مقدم الحزن - الزهرة السوداء** ،و قد كتبتها الشاعرة خلال أسبوع واحد ،فهي بالرغم من أنها قصيدة رثاء ،إلا أنها ليست عادية إذ ليس فيها من مقومات و أسس الرثاء أي شيء ،فلا يوجد فيها لتعبير مباشر أو تصريح بالفاجعة و هي **"فقدان الشاعرة لأمها"** ،بل إن القصائد الثلاث فيها تجسيد أليف للحزن ،و عشق له ووله به تقول:**"لم أجد لألمي منفذا آخر غير أن أحبه و أغني له"**[1] و من أجل ذلك تقول : نحن هيأنا له حبا و تقديسا و نجوى

و تهيأنا للقياه عيونا و شفاها
و سنلقاه مصلين كما نلقي إلها[2]

و نحن نلاحظ من خلال هده المقاطع الثلاث إنه لم يطغ عليها بكاء أو نوح أو صراخ أو أنين ،و إنما يسري في نفسها شعور هادئ و لكنه مرير و مؤلم ،عاصف صحيح أنه بسيط لكنه ينفد إلى الأعماق و داخل الأنفس عند الإنسان:

إنه حزننا الصبي لقينا ه على غير موعد و انتظار

لم يزل هادئا خجولا كما كا ن و ما زال غامق الأسرار

جاءنا دافئا أرق من الدمع و أحلى من رعشة الأوتار

ففرشنا له طريقا من اللهفة و الحب و الدموع الغزار[3]

و بهذا فإن موقف **"نازك"** من الحزن قد تغير ،و ذلك تبعا لمراحل النضج الشعري و الفكري و العاطفي للشاعرة ،إذ تطورت تجاربها في الحياة ،لتبلغ أعلى درجة من النضج ،نظرا لغنى ثقافتها و اتساع مجال رؤيتها الشعرية ،و انفساح عواملها النفسية كل هذا ساعد في تحول حزنها إلى حزن فلسفي غني بالإيحاءات عالي القيمة ،يعنى بالمسائل الكبرى للكون أو ينظر عميقا في قضايا الإنسان الكبرى :

---

(1)انظر نازك الملائكة : شجرة القمر، ص 311.

(2)المرجع نفسه : ص317.

(3) المرجع نفسه : ص315.

مثل قضية الموت و الحياة ،الخلود و الفناء ،السعادة و الشفاء .ففي قصيدة **"خرافات"** تقول عن الأمل:

قالوا الأمل

هو حسرة الضمآن حين يرى الكؤوس

في صورة فوق الجدار

هو ذلك اللون العبوس

في وجه عصفور ،تحطم عشه فبكى و طار

و أقام ينتظر الصباح ،لعل معجزة تعيد

إنقاض مأواه المخرب من جديد[1]

و كما أشرنا سابقا فإن موقف **"نازك"** من الحزن تغير كليا مند وفاة أمها ،و هي أقسى تجربة مرت بها الشاعرة على الإطلاق ،كما تغير أسلوبها الشعري في التعبير عنه في كل من **"ثلاث مرات لأمي 1953 "**،ثم في **"خمس أغان للألم" 1957** حيث تقول عن الألم :

ثم إستلمنا وردة حمراء دافئة العبير

ماذا توقعناه فيهما ؟ غبطة و رضى قرير

أحبابنا بعثوا بهما عبر البحار

لكنها انقضت و سالت أدمعا عطشي حرار

و سقت أصابعنا الحزينات النغم

إنا نحبك يا ألم.....

و من عساه يكون ذلك الألم ؟

(1) نازك الملائكة : شظايا و رماد ، ص495 .

طفل صغير ناعم مستفهم العيون

تسكته تهويدة و ربتة حنون

و إن تبسمنا و غنينا له ينم[1]

و تقول عن الحزن :

إنه ذاك الغلام الدائم الحزن الخجول

ساكن الأمسية الغرقى بأحزان خفية[2]

و الملاحظ من خلال هذه المقاطع أن: **نازك** قد جسدت الحزن فجعلت منه **"غلام مرهف الحس"** خجول ،كما جسدت الألم لتجعل منه طفلا صغيرا ناعما و **"وردة حمراء دافئة العبير"** ،ثم إن هذا التجسيد ليس مجرد شكل فارغ من أي محتوى ،و إنما هو يحمل صفة التعاطف نحو الحزن و الألم ،و الألفة و المحبة لهما أي **(للحزن و الألم).**

و بهذا فإن **"نازك"** غنت الحزن و الألم بألفة و محبة ،لم يسبق لها مثيل في الشعر العربي ،فالحزن واحد من القوى التي تخرج الشاعر من الحدود الداخلية لتدخله في دائرة الإبداع[3] ،هذا الأخير الذي أدى دوره و أنتج تعبيرا شعريا جديدا هو التغني بالألم و الحزن. و هكذا رأينا أن حزن **"نازك الملائكة"** ،بدأ قاسيا مدمرا ،ثم تطور و خفت وطأته عن الطريق التعني به ،محاولة منها في العثور على السعادة في الحياة لتدخل فيما بعد بما يسمى **"بفوبيا الموت"** حيث أن هذا الموضوع استأثر اهتمام كثير من الشعراء ،فشغل أحاسيسهم و أفكارهم ،و انعكس كل ذلك في شعرهم لكن طبيعة إحساسهم بالموت تباينت و اختلفت من شاعر لآخر ،فمنهم من يحس به إحساسا مسيطرا ملازما ،و بعضهم يحس به إحساسا أقل حدة و تأثيرا و بعضهم الأخر يحس به إحساسا سطحيا عابرا.

(1) نازك الملائكة : شجرة القمر ،ص 460 ،461 .

(2) نازك الملائكة: شظايا و رماد ،ص 314.

(3) انظر :محمد النويهي :قضية الشعر الجديد ،ص222 .

"أما **"نازك الملائكة"** فقد كان إحساسها بالموت إحساسا مسيطرا غالبا في شعرها إلى حد يثير الانتباه و الدليل على ذلك مطولتها **" مأساة الحياة و أغنية للإنسان"** ،فقد قامت أساسا على موضوع فلسفي يدور حول الموت و الحياة و ما يكتنفهما من أسرار ،كما صورت لنا هذه المطولة مدى تشاؤمها و خوفها من الموت"[1].

لقد استأثر موضوع **"الموت"** بنسب كبيرة في كل من **"عاشقة الليل"** ، **"شظايا و رماد"** يقول **محي الدين صبحي** عن **نازك** بسبب استحضارها **"للموت"**في كثير من قصائدها " أن الموت موضوع أثير لديها ،و ذو ارتباط بحياتها لأسباب عديدة تجعله يحظى باهتمامها ،و يشغل فكرها"[2]

تقول **نازك** في مطلع قصيدة فيم لا تيأسني ؟ ثم تأمر نفسها باليأس.

فايأسي يا فتاة ما فهمت من

قبل أسرارها ففيم الرجاء ؟[3]

فاليأس جواب عن حل مبهمات الحياة و الموت ،عن حل هدا الطلسم الوجودي الكبير،هدا الطلسم الذي حاول فك رموزه **"إيليا أبو ماضي"** قبل **"نازك"** في **لا أدرياته المعروفة : "جئت لا أعرف من أين / و لكني أتيت / و لقد أبصرت للدينا طريقا فمشيت / و سابقى سائرا إن شئت هذا أم أبيت / كيف جئت ؟ كيف أبصرت طريقي ؟ "لست أدري"**[4]

(1) أنظر نازك الملائكة :مأساة الحياة و أغنية للإنسان ص9 .

(2) محي الدين صبحي: دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر.وزارة الارشاد القومي ،دط ، دمشق ،1972 ص111.

(3) نازك الملائكة :المرجع السابق ص 357.

(4) تأليف نخبة من الكتاب ،كلمات من طي الفرات ،ص122،123.

فجاءت **نازك** لتقول :

" أسفا يا فتاة لن تفهمي الأيام

م فلتقنعي بأن تجهليها "[1]

و هكذا فإن لم نفهم الأيام ،فلنقنع بأن نجهلها أي :

غموض فهم الأيام = القناعة بجهل ما فيها

في المقاطع الأولى لمطولة **" مأساة الحياة"** تتساءل الشاعرة تساؤلا ممزوجا بحيرة كبيرة عن لغز الموت و عن المصير الإنساني فتقول :

لهفتي يا حياة كم تلعب الأو

هام بكم يؤودني التفكير

أبدا أسأل الليالي عن المو

ت و ما ذا ترى يكون المصير

طالما قد سألت ليلي لكن

عز في هده الحياة الجواب

ليست غير الأوهام تسخر مني

ليس إلا تخبط و اضطراب[2]

و لكنها لا تظفر بجواب يخفف عنها ألامها النفسية ،فتعود بخيبة أمل نظرا لعدم وجود حل يبعد عنها هدا الخوف و الألم ثم تقول :

هل فهمت الحياة كي أفهم المو

ت و للموت صوت قلب ضنين[3]

(1) نازك الملائكة : مأساة الحياة و أغنية للإنسان ،ص356 .
(2) المصدر نفسه ،ص26.
(3) المصدر نفسه ،ص143.

فعجزها عن فهم الموت جزء من عجزها عن فهم الحياة ،الأمر الذي يجعل الرعب من الحياة كالرعب من الموت أساس الرؤية في شعر الشاعرة ،ذلك الرعب المدمر للحياة كل هذا قلب الصورة في عين الشاعرة ،حتى إنها كلما رأت العشاق لا تبصر فيهم مشاعر الحب و إنما ترى فيهم مأساة قيس تقول :

يا قلوب العشاق حسبك حبا

و اقبسي من مأساة قيس مثالا[1]

و ترى في زهور الحقول ما يفكرها بالموت فتقول :

و زهور الحقول تحمل سرا

بذرة الموت و الذبول[2]

و هكذا امتد الخيط السوداوي في شعر **"نازك الملائكة"** ليشمل كل مجالات حياتها و مظاهرها .ثم نجدها في مجموعة **"قرارة الموجة"** تتحدث عن الموت بطريق رمزي في قصيدة **"الرحيل"** .

سنرحل فالأنجم الوامقات تشير لنا

أصابعها اللدنة المخملية في دربنا

تطرز كل غد قادم بخيوط المنى

تقود خطانا خلال الشعاب الطوال

سنرحل بعد زمان قصير

و عصر صغير

فلم يبق من ليلنا غير و مضه[3]

(1) نازك الملائكة : مأساة الحياة و أغنية للإنسان ،ص361 .

(2) المصدر نفسه ، ص 313.

(3) المصدر نفسه،ص359 ، 400.

فهي ترمز بالرحيل للموت ،و تبدو هنا الشاعرة أنها مشتاقة حقا للرحيل ،و مستبشرة بالموت و مفضلة إياه على الحياة ،كل هذا لأن الشاعرة لطالما بحثت عن السعادة و الطمأنينة في هذه الحياة ،إلا أنها لم تجد ما يشبعها باعتبار أن الحياة كانت مملوؤة بالأنين و الألم والعذاب ،لكل هذا نجد الشاعرة تودع الدنيا غير آسفة عليها و لا أبهة بها فتقول :

و في الغد من بعدنا ،إن أطل جبين القمر

و لأمس ضوء النجوم النشاوي حرير النهر

ورن مع الليل صوت بعيد الصدى و اندثر

كما رن يسأل عنا و أين رمتنا البحور ؟

فقولي له إننا نعود

للأرض القيود

فقد أشرق الفجر مند عصور[1]

والخلاصة أن موقف **"نازك الملائكة"** من الموت ،تطور عبر مراحل حياتها و مسيرتها الشعرية الحافلة بالإنتاج ،فقد رأينا أن موقفها كان يتمثل في معاداة الموت و كرهه و الخوف منه ،ثم خف تدريجيا إلى أن أصبح الموت شيئا عاديا مألوفا لديها الأمر الذي ساعدها نفسيا و فكريا في تحقيق التطور العظيم الذي حصل في فكرها و مواقفها ،و من هنا نعلم كم بعد بعض الباحثين عن الصواب و الحقيقة ،إذ يرون أن **"نازك الملائكة"** عاشقة للموت و مولوعة به و من بينهم : **جليل كمال الدين** الذي يرى أن **نازك** قد تأثرت **"بكيتس"** فيقول : **" تعشق مثله الموت و هامت به"**[2]

لكن ما استطعنا أن نلاحظه نحن من خلال إطلاعنا على أعمالها ،و دواوينها الشعرية إنها قد اهتمت بالموت اهتماما شديدا كما مر معنا مسبقا ،بل إن الموت فرض عليها نفسه فرضا ،حتى أصبح ملازما لها كظلها إلا أنها لم تكن تعشقه أو تحبه أو تأنس إليه ،و إنما كان الرعب و الموت الشديد من الموت السمة التي طبعت على شعرها في إحدى مراحلها الشعرية.

---

(1) نازك الملائكة : مأساة الحياة و أغنية للإنسان ،ص 358 .

(2) محمد النويهي:قضية الشعر الجديد،ص156.

4/ موقف النقاد من التجربة النازكية **:** لقد أثار ظهور **"الشعر الحر"** في النصف الثاني من القرن **20** لغطا كبيرا في أوساط الثقافة العربية ،إذ ذهب النقاد مذاهب مختلفة بين مؤيد للفكرة و معارض لها ،الشيء الذي أدى إلى هذا الإنقسام في وجهات النظر حول شرعية هذه الحداثة الشعرية المعاصرة ،و فيما إذا كانت لها ما تبرزه على الساحة الشعرية ،أم أنها مجرد بريق يتوهج لكن سرعان ما ينطفىء ،فهذا مثلا : الأستاذ **"عزيز أباظة"** "حريص على أن يكون محافظا في الشعر ،معتزا بهذه المحافظة إذ يرى الخروج عليها إفسادا للفن ،فيسأل الخارجين على هذه المحافظة ما بالهم لا يتحررون من قواعد النحو ،كما تحرروا من قواعد الوزن و القافية ثم يقول: "لابد من أن يلزموا طريقة شوقي و الذين قلدهم شوقي ،بحيث لا ينبغي لأحد أن ينازعهم في ذلك"[1].

كذلك هو الحال مع الشاعرة **"نازك الملائكة "** ،فلقد تباينت حولها الأراء و اختلفت فيما أقدمت عليه حينما أتت بتلك الموجة الحداثية ،فهناك من يراها مجددة بالفعل و تستحق أن يقف لها الجميع معترفين بالجميل الذي قدمته للوطن العربي عامة ،و للشعر خاصة،و هناك من يرى أنها قد أوقدت نارا من دون حطب ،أي أخفقت في كل ما قدمته ،بحيث صنعت عالما جديدا من ورق لكن دون جدوى ،إذ هناك من اتبعها و اعتبرها منهلا ينهل منه ،وهناك من رفض ما جاءت به فظل يسير على منهج القدماء.

و هذا ما سنحاول أن نعرضه من خلال ذكرنا لبعض المواقف التي كانت قد تباينت في إبداء موقفها من هذه الموجة العالية النازكية :

* لقد قدمت **"نازك الملائكة"** عدة قصائد ريادية جعلتها تحتل الصدارة و الريادة ،إلا أن **شعراء جيل الستينات** يقولون عنها:

(1) طه حسين :من أدبنا المعاصر .الشركة العربية للطباعة و النشر ، ط1 ،القاهرة ،1951 ،ص33 .

"إن لغة نازك لم تستطع التخلص من إيقاعها المهجري ،و لم تتخط القاموس الرومانسي ،إلا في حدود ضيقة جدا و بذلك لم يتحقق واحد من أهم أهدافها التي دعت إليها ،و أعني دعوتها إلى منح اللغة آفاقا جديدة و تجديد القاموس الشعري"[1].

ثم ترد الشاعرة **"نازك"** على من يدعو إلى أن يكون الشاعر حرا في لغته لعذر أن يمنحها آفاقا جديدة فتقول : "نحن نرفض بقوة و صرامة أن يبيح الشاعر لنفسه أن يلعب بقواعد النحو و اللغة لمجرد أن قافية تضايقه أو تفعيلة تضغط عليه ،إنه لسخف عظيم أن يحمل الشاعر نفسه أي حرية لغوية ،ثم تتساءل باستغراب فتقول : "فمن قال أن الشاعر الموهوب يستطيع أن يبدع أي شئ في غير الإطار اللغوي لعصره"[2].

و كما ذكرنا من قبل أن قصيدة **"الكوليرا"** للشاعرة **نازك الملائكة** قد قامت بإحداث التغير ،إلا أن **غالي شكري** يستبعد هذا في الفصل السابع من كتابه **"شعرنا الحديث إلى أين** ؟ تحت عنوان **"غربة الشاعر الحديث"** فيقول :

" من غير المعقول أو المتصور أن تكون قصيدة **" نازك الملائكة"** ،**"الكوليرا"** هي التي أحدثت هذا التغير الهائل في مسار الشعر العربي المعاصر ،فلربما لم يقرأ شاعر مصري واحد قصيدة **"الكوليرا"**لنازك للملائكة ،قبل أن يكتب أولى قصائده الحديثة ،فالبواعث على التجديد أغنى من أن يحدها حصر"[3] ثم يستدرك فيقول :

" لكن عندما نقول **"مظاهر التجديد"** و نحصرها في هذا النطاق إلى حد كبير،حينئذ يمكن أن يقال أن قصيدة **"الملائكة و السياب"** و غيرهم من الشعراء العرب المحدثين ،من المظاهر الأساسية لحركة التجديد الحديثة في الشعر العربي ،أي أن هذه الأعمال في جوهرها تمثل مرحلة الريادة الحقيقية للشعر العربي الحديث ،فربما تكون نازك قد نجحت أكثر من غيرها في اتخاذ وحدة التفعيلة أساسا للبناء الشعري"،

و ربما كان **السياب** قد استطاع أن يبلور رؤياه بصورة أكثر نضجا من خلال الأسطورة ،و لكنهم جميعا ينسجون وحدة حية متكاملة في ريادة مفهوم الحداثة في الشعر"[4]

(1) عبد العزيز إبراهيم : شعرية الحداثة. منشورات إتحاد الكتاب العرب،دط،دمشق،2005،ص12.

(2) المرجع نفسه ، ص 12.

(3)غالي شكري : شعرنا الحديث إلى أين ؟ ص 204.

(4) المرجع نفسها،الصفحة نفسها .

إن المتتبع لكتاب **"قضايا الشعر المعاصر" لنازك الملائكة** ،سيلمس و بصورة واضحة تغير موقف الشاعرة نحو حركة الشعر الحر ،إذ غدا تناولها أكثر حذرا ،و صارت تحاول وضع الكثير من القواعد لكي تحدد ،ما كان يبدو لها حرية منفلتة في هذا الشكل الجديد ،و ربما دفعها إلى ذلك :

أولا : "الدفق من الشعر الحر الرديئ في نهاية الخمسينات.

ثانيا : ذلك الاستفزاز الذي عانته لقاء ما شعرت (حقيقة أو وهما) أنه جنوح غير سليم عند بعض الكتاب ،لاسيما أنها كانت سياسية مناقضة للمد اليومي يومئذ و بخاصة **"مجلة شعر"** ،مما كانوا يطالبون في الوقت نفسه بحرية أكبر في شكل الشعر و لغته لكن هذا الحذر من جانبها لم يرتفع إلى ما كان ينتظر منها ،لأن بوسعها عند نظمها للشعر أن تكون مبدعة في النواحي التقنية ،فإخلاصها و ألمعيتها و محبتها العميقة للشعر و أذنها الحساسة لموسيقاه ،كان يجب أن تؤدي بها إلى مغامرات أكبر في الشكل ،و كان عليها أن تدرك أن أسس الفن لا يمكن أن تدمرها تجارب غير ناجحة ،لأن هذه وحدها غير كافية لخنق الموهبة الأصيلة و كان يمكن لخبرتها الخاصة أن توجه أحكامها ،ألم تكن هي نفسها قد نجحت حين أخفق الذين سبقوها ؟"[2]. إن مفهوم **نازك الملائكة** للحرية المسموح بها للشاعر في الشعر الحر ،يمكن تلخيصها كما يأتي : استخدام عدد متغير من التفعيلات في كل شطر من الشعر هو النوع الوحيد من الحرية في يد الشاعر ،الذي يميزهذا الشكل الجديد عن نظام الشطرين التقليدي في القصيدة ،إلا أن النقاد لم يستطيعوا تقبل رأيها ،فدخلوا معها في نقاش كبير ،كما عارضها كل من : **جبرا إبراهيم جبرا ،عز الدين إسماعيل ،لويس عوض**[2]...

---

(1) سلمى الخضراء الجيوسي :الإتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث ،ترجمة:عبد الواحد لؤلؤة.دار الجيل،ط1،بيروت،2001،ص662.

(2) أنظر:المرجع نفسه ،ص663

فقد كانوا يعارضون بشدة محاولتها فرض الحدود على حرية الشعراء ،في تناول البناء العروضي في القصيدة ،و رأوا في ذلك قيودا مفروضة على إبداع الشاعر العربي الناشئ ،الذي لا يزال في أول الطريق على رأي **"لويس عوض"** الذي إستغرب الشروع في فرض القوانين على شعر ما يزال في طور التجريب ،و لم يكن ذلك أول تحذير من نوعه ،ففي عام **1959** ظهر ميل **"نازك الملائكة"** لفرض القوانين على الشعر و النقد و حذرت منه ،و لكن بظهور كتابها توسع الجدل ليشمل تجارب أخرى لدى مختلف الشعراء الجدد ،و الواقع أننا إنما نرى حيوية الشعر الحر و إمكاناته في هذه التجارب المستمرة لدى الشعراء الجدد ،و لكن على المرء أن يعترف بأن نقادا مثل :**نازك** لديهم اهتمام صادق بالحفاظ على مستوى و وعي صحيحين بتقنيات الشكل الشعري و لغته ،لهم كل الحق في التعبير عن آراءهم ،ثم لقد كان التحذير من الإهمال الذي عكسه شعر ،العديد من الشعراء مسألة حيوية و توجيها في محله ،فقد قدمت **نازك** خدمة كبيرة للشعر العربي بأن أظهرت للشعراء بعض المزالق الواجب تجنبها في هذا الشكل الجديد[1].

و من هنا فإن **"نازك الملائكة"** شاعرة مجددة ،وهي أقرب ما تكون إلى مدرستي **"أبولو"** و **"المهجر"** ،و مع ذلك فللشاعرة و لكل الشعراء شخصياتهم المتميزة المستقلة المبدعة على طول أيامهم في الإبداع و الشعر و الشاعرية.

أما فيما يخص المواضيع التي خاضت فيها الشاعرة ،موضوع تغنيها **"الحزن و الألم"** ،إذ هناك من الكتاب من إعتبرها أنها تأثرت بالشعراء العاطفيين الذين جعلوا بينهم و بين حزنهم محبة و ألفة فكما لاحظنا من قبل في عنصر **الإنتقال من مديح الألم إلى فوبيا الموت** ،كيف غنت **"نازك"** الحزن و الألم ،إذ لم تجد بدا من ذلك سوى ألفته و محبته بطريقة لم تستعمل من قبل ،**"فنازك"** بذلك أنتجت تعبيرا

شعريا جديدا عن الحزن ،حيث جعلت منه ذرة نفيسة لا تقل قيمتها عن ذرر الشعر العربي كله ،و كما أشرنا سابقا أن هناك من رأى العكس و هو **"جلال الخياط"** هذا الأخير الذي أدلى برأي مخالف ،إذ يقول في كتابه **"الشعر العراقي الحديث"** :

---

(1) أنظر:سلمى خضراء الجيوسي :الإتجاهات و الحركات في الشعر العربي الحديث،ترجمة:عبد الواحد لؤلؤة، ص664.

.

" شعر **نازك الملائكة** في معظمه تجربة تكرر نفسها ،لأنها شكت و بكت و تأوهت و لم يتطور الحزن عندها إلى أشكال فنية مبدعة ،كأن تخلع إحساسها بالألم على الآخرين ،فتصور بؤسهم و مشكلات حياتهم ،و مآسيهم الكثيرة ،فتبرز شخصيات حية عاشت مأساة الحياة فعلا بأقاصيص أو مسرحيات شعرية ،أو بطرق في التعبير يجدر بمن ينسب لنفسه إختراع الشعر الحديث أن يبتكرها ، و لكنها حصرت نفسها في الدموع و لا شئ غير الدموع .... إن الشاعرة أنانية في حزنها ،تأثرت تأثرا خارجيا بالشعراء العاطفيين الذين غنوا أحزانهم"[1].

إلا أننا نحن كطلاب و باحثين ،و حسب إطلاعنا الواسع على قصائدها ،خصوصا قصيدة **"ثلاث مرات لأمي"** التي يقول عنها **شكري عياد** : "و هي بتشخيصها الأليف للحزن ،الغلام المرهف السابح في بحر أريج ذرة من ذرر الشعر العربي"[2] ،رأينا أنه قد تحامل عليها ،إذ كيف نسي أنه قد قال أن **نازك** قد تأثرت خارجيا بالشعراء العاطفيين الذين غنوا حزنهم ،أي أنها بهذا لم تتخذ من الشعروسيلة تعبر بها عن نفسها ،ثم نجده بعد ذلك يعلن سبب شهرة **نازك** من خلال وجهة نظره قائلا :

"إشتهرت **نازك الملائكة** في عالم الشعر لأنها إمرأة ،و قد كثر عدد الشعراء من الرجال"[3] ،و هذا القول يوضح لنا بصورة أكثر تجلي عن تحامله على الشاعرة فنحن لا نر في تغنيها الحزن سوى إبداع صورة تعبيرية جديدة و رائعة في الشعر.

---

(1) جلال الخياط :الشعر العراقي الحديث - مرحلة و تطور- .دار صادر، دط ،بيروت ،1970،ص161.

(2) شكري عياد : الرؤيا المقيدة ،دراسات في التفسير الحضاري للأدب. الهيئة العامة للكتاب ،دط ،القاهرة 1978 ص92 .

(3) جلال الخياط : المرجع السابق ،ص 169

ثم نجد الدكتور **عيسى الناعوري** يتعرض **لنازك الملائكة** في كتابه : **نحو نقد أدبي معاصر** تحت عنوان : مع **نازك الملائكة** "من خلال تجربة مخفقة" فقد قال بأن :

" أنا حريص على أن أعطي هذا الفضل - الذي لا فضل فيه إلى **نازك** ،و ليس إلى **بدر شاكر السياب** ،رغم كل ما قيل و ما كتب في أولوية هذه البدعة الشعرية و تحيرها بين **نازك** و **بدر**"[1] ،إلا أنه اعتبر هذه التجربة **"الشعر الحر"** و من يخوض فيها "فكأنما ارتضى لنفسه أن يسير في قافلة الضياع في تجربة محيرة ،و في مسيرة هائمة"[2].

فهو يقر بأن **نازك** هي : صاحبة الدعوة الجديدة ،و صاحبة أول قصيدة واضحة المعالم في هذا الاتجاه ، هي قصيدتها **الكوليرا** ،و كانت قبل ذلك قد ظهرت في مجلة **العروبة** التي كان يصدرها الشاعر **"محمد علي الحوماني"** سنة **1947** ،و مع **الكوليرا** ظهرت في **"شظايا و رماد"** قصائد أخرى من هذه التجربة الجديدة ،تقول **نازك** أن عددها ست قصائد فقط ،و لكنها في الواقع عشر قصائد و هذه عناوينها :

1/مر القطار **2/**الأفعوان **3/**خرافات **4/**مرثية يوم تافه

5/جامعة الظلال **6/**نهايات السلم **7/**أغنية الهاوية **8/**في جبال الشمال

9/لنكن أصدقاء

و أخيرا **10/**يوتوبيا في الجبال ،إضافة إلى قصيدة **"الخيط المشدود في شجرة السرو"** ،و هذه تختلف عن القصائد الأخرى حيث بان فيها حس القصيدة و موسيقاها و لكن في سطور مبعثرة على طريقة القصيدة الجديدة ،بحيث يضيع فيها الشعر بين الهندسة المستحدثة المتهالكة ،و النغم العربي الأصيل.

---

(1)عيسى الناعوري:نحو نقد أدبي معاصر .الدار العربية للكتاب ،دط ،تونس، 1981 ،ص66 .

(2)المرجع نفسه ،الصفحة 66،67.

و هكذا و بعد إطلاعه على مجموعة من قصائدها ،و كذا كتابها **"قضايا الشعر المعاصر"** وصل إلى : "إن هذه التجربة أو الدعوة التي مضى عليها ثلاثين عاما ،و جرفت الأجيال الجديدة في طريقها إلى ما يلي : أ

أولا **:** أنها صاحبة الدعوة نفسها التي ندمت على دعوتها و عادت عنها إلى الدعوة إلى الأصالة العربية في الشعر و الموسيقى و الأوزان.

ثانيا **:** الشعر الجديد ظل غريبا ،و لذلك ،كره الكثيرون الشعر كله.

ثالثا **:** ظل هناك شعراء عمالقة يحافظون على أصالة الشعر ،و لا يرضون عنه بديل.

رابعا : ظلت اللغة العربية تزداد إنتصارا ،و تزداد قوة و إنتشارا و إتساعا بفضل المؤمنين بها و بالأصالة العربية ،و حين يموت الشعر الحر ستظل لغتنا حية و قوية و راسخة الجذور.

و هكذا و حسب رأيه أي رأي - الدكتور – **عيسى الناعوري**:

" إن تجربة **نازك الملائكة** قد إنتهت إلى الإخفاق ،لأنها بنيت على حماسة الشباب و على الإنخداع ببريق الغرب وحده دون الإعتماد على قاعدة أصيلة يدعمها الحس و الذوق و إدراك الجمال"[1].

و هو يرى أن النتيجة التي وصل إليها هي نفس النتيجة التي أعلنتها **نازك** في مقدمة ديوان **"شجرة القمر"** قائلة :" إني على يقين أن تيار الشعر الحر سيتوقف في يوم غير بعيد ،و سيرجع الشعراء إلى الأوزان الشطرية ،بعد أن خاضوا في الخروج عليها و الاستهانة بها "[2]. إذا كان الدكتور عيسى الناعوري يرى بأن تجربة **نازك الملائكة** قد إنتهت بالإخفاق ،فإن الدكتور **إحسان عباس** إعتبرها **"موجة"** كانت أقوى من أن تصدها أناة النقد ،ورزانة الفكر التنظيمي"[3].

---

(1) عيسى الناعوري:نحو نقد أدبي معاصر،ص 66 ، 67.

(2)المرجع نفسه : ص 79.

(3)إحسان عباس :إتجاهات الشعر العربي المعاصر،ص19 .

فنازك حسب وجهة نظره"لعلها هي أول من شمل هذا الكشف ،بالإيمان العميق و الوعي النقدي الدقيق ،في مقدمتها **"شظايا و رماد" 1949** ،فيبدو أن هذه المقدمة هي التي أوجدت للتيار الشعري الجديد مسوغاته الفكرية ،و قرنت بين التجربة العملية و السند النظري ،و من اللافت للنظر أن **نازك** حين شاءت أن تعلل ضرورة شيء من التحرر من قيود الشكل القديم ربطت ذلك بفكرتي الإيحاء و الإبهام فاتهمت اللغة العربية بأنها لم تكتسب بعد قوة الإيحاء ،و دافعت عن الإبهام لأنه جزء أساسي من حياة النفس البشرية ،لا مفر لنا من مواجهته إن نحن أردنا فنا يصف النفس و يلمس حياتها لمسا دقيقا"[1] فهو إذن من خلال هذا مؤيد لفكرة و تجربة **نازك** مرحبا بها. في هذا الشكل الجديد .

(1) إحسان عباس :إتجاهات الشعر العربي المعاصر، ص19.

الخاتمة

وصلنا إلى توقيع النهاية بعد أن كنا قد وقعنا أولى صفحاتها مع بداية عرضنا هذا و حاولنا أن نتوج ما خطته أقلامنا في متن بحثنا المتواضع هذا، بأن نعطي نظرة موجزة عن الشعر الحر و بناء القصيدة عند كل من **نازك الملائكة** و **بدر شاكر السياب**.حيث حاولنا الخوض في هذا العالم الواسع ،راجين أن نكون قد وفقنا بتقديم لوحة و صورة فنية عن خبايا عالم الشعر الحر و أسراره حتى و لو كانت *هذه الصورة بسيطة دون أن تكون ساذجة*،ذلك أن الشعر الحر بحر واسع كلما تقدمنا فيه وجدنا أنفسنا نغوص في أعماقه ،لهذا اكتفينا بتقديم هذا العمل المتواضع الذي يمثل الجزء دون الكل ،فالشعر الحر أوسع و أشمل من أن يحده أي حصر .

وقد أثمر عملنا بنتائج تتوج نهاية كل فصل:

ففي فصلنا الأول المعنون ب: الشعر الحر و أثره في تحول القصيدة العربية،خلصنا إلى النتائج التالية:

أولا : إن الشعر الحر بأسسه وقواعده التي أقامها دارسوه ،وتسميته التي أقرها باحثوه،إستطاع أن يتخطى العرف العادي الذي لطالما كان متعارفا عليه منذ القدم .

ثانيا :إستطاع الشعر الحر أن يتعدى إلى فنون أخرى في تقنياته الإيقاعية المعتمدة في التعبير،فكان تجاوزه شاملا لتقنيات القصة بما فيها السرد،الحوار والأفكار.وأخرى متعلقة ببعض الصور الشعرية التي كان منها ما هو معروف سابقا وأخرى كانت من وحي إبداع الشعر الحر.

ثالثا :لم تقتصر القافية في الشعر الحر على شكل واحد معتمد فحسب بل تعدت إلى عدة أشكال إقتضتها ضرورة الدفقة الشعورية لكل شاعر.

أما الفصل الثاني الذي كان تحت عنوان **بدر شاكرالسياب** وطفرة التجديد،فخلصناإلى ما يلي:

أولا :كان **بدر شاكر السياب** من أحسن الذين استطاعوا الإستفادة من تجربتهم الحياتية وأحزانهم وآلامهم في خلق هذا الشعر الجديد،والتعبير عنها،وإعطاء هذه الصورة الجمالية حتى تكون رسالة سامية إلى أجيال لاحقة.

ثانيا: إستطاع **بدر**في تصميمه للقصيدة أن يقدمها وفق أسس الشعر الحرحسب ما اقتضته قواعده المنهجية .

ثالثا :أبدع **السياب** في حسن توظيف الرمز و الأسطورة،فكان ممن لمعوا في اعتماد هذا الأسلوب،خاصة و أن ما حصل له من مآسي و آلام،و تأثره الكبير بالثقافة الغربية جعله يبدع و يتألق في اعتماد هذا الأسلوب من التعبير.

رابعا :إستطاع **بدر** أن يجعل لنفسه مكانة عالية المقام بين شعراء عصره و الشعراء الذين أتوا من بعده.حيث أثبت نجاحه الكبير في إرسال هذا الشعر الجديد و إعلاء اسمه في سماء الشعر الحر.

أما الفصل الثالث الذي كان تحت عنوان: ***نازك الملائكة*** *وتصميم القصيدة الحرة،فخلصنا إلى مايلي:*

أولا: إستطاعت نازك الملائكة أن تقدم لنا مفهوما راقيا للشعر الحر دون أن تنسى المزايا المضللة فيه وكذا عيوبه التي كانت قد حذرت من الوقوع فيها ،وقد جمعت كل هذا في كتابها "قضايا الشعر المعاصر"الذي كان خير منهل للأجيال اللاحقة ، إذا ما أرادت الخوض في ميدان الشعر الحر.

ثانيا :من خلال ألحان وشعور **نازك الملائكة** إستطعنا أن نلمس في قيتارتها وترا موسيقيا لا يوقع إلا أنغاما حزينة تبعث الشجى في النفس وتشق طريقا إلى الكآبة والقلق،فكانت متشائمة دائما لا تر من الوجود والحياة إلا جانبها الأسود حتى لقبت بالموجة القلقة من قبل بعض دارسيها،فكانت أن أحبت الحزن بألفة.

ثالثا :لم تكن **نازك الملائكة** بتجربتها الشعرية هذه مجرد شاعرة أخذت مكانة بين شعراء وشاعرات عصرها فحسب،بل كانت تمثل إحدى البنايات الشعرية التي قلما ارتفعت وعلت في ساحة الأدب النسائي في تاريخنا العربي.فكانت خير ممثلة للعرف النسائي في تغيير مهم طرأ على الشعر العربي في وقت نستطيع القول فيه أنه الأنسب في ظهوره.

وختاما وما يمكن قوله أن: كل من **نازك الملائكة وبدر شاكر السياب** على الرغم مما جمع بينهما من قضايا مشتركة وأخرى متناقضة إلا أنهما استطاعا أن يحدثا هذا التغيير الذي شهده الشعر العربي في مرحلته هذه، فكان بناؤهم للقصيدة العربية قائما على أسس وقواعد الشعر الحر،بما في ذلك نظام السطر دون نظام البيت وتفعيلات غير منتظمة جاعلين من التفعيلة الواحدة وحدة أساسية في بناء القصيدة مستبدلين قافية واحدة بعدة قوافي،كل هذا جعل من هذين النجمين يكونان لنفسيهما تجربة

ناجحة ظلت تسمو وتسمو حتى وصلت إلى أن تكون خير رسالة سامية أفادت الأجيال.

ولاشك أن أي كل واحد منا يتساءل عن أحقية الريادة، فهل تعود إلى **نازك الملائكة** أم **بدر شاكر السياب؟** هي قضية أخذت حيزا كبيرا من الأبحاث والدراسات ولكن أين هي الحقيقة؟ هذا ما كان قائما وما يزال قائما وسيظل مفتوحا في دائرة النقاش والبحث عن الحقيقة عبر العصور.

ولكن ما نستطيع قوله في هذه القضية وحسب ما توصل إليه الباحثون وأقروه هو أن:

بدر شاكر السياب كان قد كتب قصيدته "هل كان حبا" يوم 29نوفمبر1946ونشرت في ديوانه "أزهار ذابلة" يوم 15ديسمبر1947 في العراق في حين كتبت **نازك الملائكة** قصيدتها "الكوليرا" يوم 27 أكتوبر1947 ونشرتها في جريدة"بيروت"يوم01 ديسمبر1947 وعليه، إذا أخذنا معيار الكتابة فنقول **بدر شاكر السياب** أسبق إلى الريادة من **نازك الملائكة**.

أما إذا أخذنا معيار النشر فنقول **نازك الملائكة** كانت سباقة إلى الريادة من **بدر شاكر السياب** بخمسة عشرة يوما.

ولكن يبقى هذا مجرد بحث وسعي لفصل هذا الجدال القائم في قضية الريادة،ولكن هذا لايمنع من قولنا أن الشعر الحر قام مع اسمين لامعين هما:**نازك الملائكة** و**بدر شاكر السياب.**

وفي الأخير فإننا لا ندعي أننا جئنا في هذا البحث بجديد،أو ألممنا بكل جوانب الموضوع،فذلك ما نتهيب الخوض فيه حتى اللحظة لوعورة الطريق،وكثرة المتاهات فيه،ولكن حاولنا جمع ما تفرق وتوضيح ما أبهم،ملتمسين من القارئ العذر على ما يجده من قصور .

نسأل الله التوفيق والسداد.

الملحق

نبذة عن حياة بدر شاكر السيّاب :

بدر شاكر السيّاب شاعر عراقي ،و لد في جيكور سنة**1926**،عانى اليتم منذ صغره بوفاة والدته و إنتقاله للعيش مع جدّته إنتقل في دراسته الإبتدائية إلى قرية باب سليمان سنة **1932**،و أخذ يسبح في حنو حضن جدّته بعيدا عن جو زوجة الأب و خيانة الأب ،ما يشدّنا إلى هذا الغلام هو ميله للأدب و الكتابة منذ هذا السنّ ،حيث كتب قصيدة عن معركة القادسية ،و هو ما يزال في الإبتدائية ،ثم إنتقل سنة **1936** إلى المدرسة المحمودية الإبتدائية في أبي الخصيب ،و بعدها التحق بمدرسة البصرة الثانوية سنة **1938** ،أتمّ دراسته الثانوية بمختلف تطوّراتها و على كل الأصعدة ،لينتقل إلى عهد جديد و هو إنتماءه لدار المعلمين أين وجد وجها جديدا مخالفا لما كان يعيشه.

عرف **بدر** بصفة البحث الدّائم على قلب نابض. و عدم تقاعس قلبه في خدمة هذا المرمى ، فكان في كل مرة ينتكس بحب امرأة تترك خدشا في قلبه بابتعادها عنه ،و هو ما ترك في نفسه بعض الإضطرابات التي كان لها الأثر الواضح في طريقة كتابته للشعر. بذلك التوتر،و عدم الإستقلالية من ذلك الألم الطاغي و الحزن العميق. فهذا حب رعوي و هذا حب للأقحوانة ،وذلك حب لذات المنديل .....إلى غير ذلك من خفقات قلبه التي لم تهدأ إلى غاية زواجه في عامه الثالث في دار المعلمين.

أحب **بدر** التخصّص و الإطلاع على الأدب الأجنبي و إتقان اللغة الإنجليزية. فانتقل إلى قسم اللغة الإنجليزية ،كما اختلط في السيل الجارف الذي عمّ على العالم ،آنذاك من الناحية السياسية ليكسر جموده الذي كان ،فأخذ يشارك في حملات رفض الطلبة للوضع ليفصل عن الدراسة و ليجد نفسه سجين البطالة التي دفعته لكتابة مطولته **مابين الروح و الجسد** ،و قصيدته **هل كان حبا** التي اعتبرت أوّل تجارب الشّعر الحديث أو الشّعر الحر. أصدر دواوين **"أزهار ذابلة"** و **"أساطير"** بعد انتمائه للحزب الشيوعي سنة **1946**.

تزوّج **بدر** سنة **1955** و أنجب ثلاثة أطفال بنتين وولد لينفصل أخيرا عن الحزب الشيوعي. و ينشغل بأمور عائلته و مرضه الذي عانى منه كثيرا إلى أن وافته المنية يوم الخميس الرابع و العشرين من كانون الأوّل **1964** عند الساعة الثالثة بعد الظهر.

و تجدر الإشارة أنّ **بدر** قبل وفاته كان شديد التأثر بثقافة الأدبين العربي و الغربي و فن الأدب العربي فلقد كان مولعا بقراءة الكتب الأدبية و دواوين الشعراء الكبار. كما أظهر إعجابه بالجاحظ و المتنبي و أبي العلاء المعري بوجه خاص و عمّن قرأهم **بدر** من الدواوين نذكر: ديوان أبي تمّام ،و البحتري ،إلى درجة حفظه لمطولات أبي تمام.

أمّا عن الأدب الغربي و الإنجليزي على وجه الخصوص ،فلقد كان متأثرا جدا بالشعراء الرومانسيين خاصة **إليوت** و **أوديث ستويل** و **دلات طوماس** ،كما أنّه إنتهج نهج **إليوت** في كتاباته و يتجلى هذا واضحا لكل دارس لهذا الشاعر الكبير و شعره الجميل[1].

(1) لمزيد من المعلومات أنظر:

ا/ إحسان عباس : بدر شاكر السياب - دراسة في حياته و شعرها .دار الثقافة ، ط5 ،بيروت ،1983 ص17.

ب/ إليا الحاوي : بدر شاكر السياب ،دراسة و تقييم ،ج1 ،ص5-7(بتصرف).

من روائع الشعر السيابي

هل كان حبا

هل تسمين الذي ألقى هياما؟
أم جنونا بالأماني؟ أم غراما؟
ما يكون الحبُّ؟ نوحا و إبتساما؟
أم حفوق الأضلع الحرّى ،إذا حان التلاقي.
بين عينينا ،فأطرقت ،فرارا باشتياقي
عن سماءٍ ليس تسقيني إذا ما؟
جئتها مستسقيا ،إلا أواما؟
العيون الحور، لو أصبحت ظلا في شرابي
جفت الأقداح في أيدي صحابي.
دون أن يحضين حتى بالحباب
هيئي ،يا كأس ،من حافاتك السكري ،مكانا
تتلاقى فيه ،يوما ،شفتانا.
في خفوق و إلتهاب
و إبتعاد شاع في آفاقه طلٌّ إقتراب.
كم تمنى قلبي المكلوم لو لم تستجيبي
من بعيد للهوى ،أو من قريب
آه لو لم تعرفي ،قبل التلاقي ،من حبيب
أي ثغر مسّ هاتيك الشفاها
ساكبا شكواه آها ....ثمّ آها ؟
غير أني جاهل معنى سؤالي عن هواها.
أحسد الضوء الطروبا
موشكا ،مما يلاقي ،أن يذوبا
في رباط أوسع الشعر التثاما،
السماء البكرُ في ألوانه أنا و أنا.
لا ينيل الطرفُ إلا أرجوانا.
ليت قلبي لمحة من ذلك الضوء السجين،
أهو حبّ كلّ هذا؟! أخبريني[1]

(1) بدر شاكر السياب : ديوان أزهار و أساطير ،مج1 ،ص 101 - 103 .

اللـــــقاء الأخــــــير

"و التف حولك ساعداي ،و مال جيدك في اشتهاء،
كالزهرة الوسني فما أحسست إلا و الشفاه
فوق الشفاه - و للمساء
عطر ،يضوع فتسكرين به ،و أسكر من شذاه
في الجيد و الفم و الذراع،
فأغيب في أفق بعيد ،مثلما ذاب الشراع
في أرجوان الشاطئ النائي و أوغل في مداه!
* * * * * * *
شفتاك في شفتي عالقتان ،و النجم الضئيل
يلقي سناه على بقايا راعشات من عناق
ثم إرتخت عني يداك ،و أطبق الصمت الثقيل.
يا نشوة عبرى ،و إغفاءا على ظلِّ الفراق
حلوا ،كإغماء الفراشة من ذهول و إنتشاء....
دوما إلى غير إنتهاء!
* * * * * * *
يا همسة فوق الشفاه
ذابت فكانت شبه آه،
يا سكرة مثل إرتجافات الغروب الهائمات
رانت كما سكن الجناح و قد تناءى في الفضاء
غرقى إلى غير إنتهاء
مثل النّجوم الآفلات
* * * * * * *
"لا......لن تراني لن أعود
"هيهات ،لكنّ الوعود
"تبقى تلحّ ،فخفف ،و سوف آتي في الخيال
"يوما ،إذا ما جئت أنت ،و ربّما سال الضياء
"فوق الوجوه الضاحكات - و قد نسيت- و ما يزال
"بين الآرائك موضع خال يحدق في غباء!
"هذا الفراغ ! أما تحس به يحدق في وجوم ؟
"هذا الفراغ...أنا الفراغ ،فخفّ أنت لكي يدوم ! ؟

*   *   *   *   *   *   *

هذا هو اليوم الأخير؟!
واحسرتاه! أتصدقين؟ ألن تخفّ إلى اللقاء ؟!
هذا هو اليوم الأخير ، فليته دون إنتهاء!
ليت الكواكب لا تسير.
و الساعة العجلى تنام على الزمان فلا تفيق!.
خلفتني و حدي- أسيرا إلى السراب بلا رفيق.
يا للعذاب! أما بوسعك أن تقولي: « يعجزون»
عنّا ،فما يصنعون؟
لو أنّني- حان اللقاء.
فاقتادني نجم المساء,
في غمرة لا أستفيق.
ألا و أنت تلف خصري تحت أضواء الطريق؟!"

*   *   *   *   *   *   *

ليل ،و نافذة تضاء.....تقول إنّك تسهرين.
أني أحسّك تهمسين
في ذلك الصمت المميت: « ألن تخفّ إلى لقاء؟!"
ليل ،و نافذة تضاء.
تغشي رؤاي ،و أنت فيها....ثم ينحل الشعاع
في ظلمة الليل العميق.
و يلوح ظلك من بعيد و هو يومئ بالوداع.
و أظل وحدي في الطريق"[1]

سـراب

بقايا من القافلة
تنير لها نجمة آفلة
طريق الفناء،
و تؤنسها بالغناء
شفاه ظماء

(1) بدر شاكر السياب : ديوان أزهار و أساطير ،مج1 ،ص 29_32.

تهاويل مرسومة في السراب
تمزّق عنها النّقاب
على نظرة ذاهلة
و شوق يذيب الحدود
* * * * * * *
ظلال على صفحة باردة
تحركها قبضة ماردة
و تدفعها غنوة باكية،
إلى الهاوية
ظلال على سلم من لهيب
رمى في الفراغ الرهيب
مراتبه البالية
و أرخى على الهاوية
قناع الوجود
سنمضي....و يبقى السراب
و ظلّ الشفاه الظلماءْ
يهوم خلف النّقاب،
و تمشي الظلال البطاء
على وقع أقدامك العارية
إلى ظلمة الهاوية،
و ننسى على قمة السلم
هو أنا.....فلا تحلمي
بأناّ نعودْ!"[1]

لأنّـــي غريـــب

لأني غريب
لأنّ العراق الحبيب
بعيد ،و أنّي هنا في إشتياق
إليه ،إليها.....أنادي:عراق
فيرجع لي من ندائي نجيب
تفجّر عنه الصدى

(1) بدر شاكر السياب : ديوان أزهار و أساطير ،مج1 ،ص 54 ، 55.

أحسّ بأنّي عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائي،
و إما هززت الغصون
فيما يتساقط غير الردى:
حجارْ
حجار و من ثمار،
و حتّى العيون
حجار ،و حتى الهواء الرطيب
حجار
حجار يندّيه بعض الدم
حجارُ ندائي و صخْر فمي
و رجلاي ريح تجوب القفار"[1]

نـــــداء الـــــموت

يمدّون أعناقهم من ألوف القبور يصيحون بي:
أن تعال،
نداء يشق العروق ،يهزّ المشاش ،يبعثر قلبي رمادا
« أصيلٍ هنا مشعل في الظلال
تعال إشتعل فيه حتى الزوال»
جدودي وآبائي الأوّلون سراب على حد جفني تهادى.
و بي جذوة من حريق الحياة تريد المحال
و غيلان يدعو« أبي سر،فإنّي على الدرب ماش أريد
الصباح.»
و تدعو من القبر أمّي:« بنيّ احتضنّي فيرد الردى في عروقي
فدفّء عظامي بما قد كسوت ذراعيك و الصدر. واحم
الجراح.

(1) بدر شاكر السياب : ديوان المعبد الغريق ،مج1 ،ص 195 -، 196.

جراحي بقلبك أو مقلتيك و لا تحرفنّ الخطى عن طريقي»
و لا شيئَ إلا إلى الموت يدعو و يصرخ ،فيما يزولْ،
خريف ،شتاء ،أصيل ،أفول
و باق هو الليل بعد إنطفاء البروق
و باقٍ هو الموت ،أبقى و أخلد من كل ما في الحياة
فيا قبرها إفتح ذراعيك.......
إنّي لآت بلا ضجةٍ دون آه!"[1]

و غـــدا ســـألقـــــاها

"و غدا سألقاها،
سأشدّها شدّا فتهمس بي
«رحماك» ثم تقول عيناها:
«مزّق نهوديَ ،ضمّ-أوّاها-
ردفيّ...واطو برعشة اللّهب
ظهري ،كأنّ جزيرة العرب
تسري عليه بطيب ريّاها»
و يموج تحت يديّ و ترتجف
بين التمنّع و الرضا ردفُ
و تشب عند مفارق الشعر
نارْ تدغدغها:هو الشغفُ
من قريتي رعشتْ لدى النّهر
خوصاته ،و تلين لا تدري
ايّان تنقذفُ
و يهيم ثغري و هو منخطف
أعمى تلمسّ دربه,يقف
و يجسّ: نهداها
يتراعشان ،جوانب الظّهر
تصطكّ ،سوف تبلُّ بالقطر،
سأذوب فيها حين ألقاها!"[2]

(1) بدر شاكر السياب : ديوان منزل الأقنان ، مج1 ، ص 236 ، 237
(2) بدر شاكر السياب : ديوان شناشيل إبنة الجلبي ،مج1 ،ص 647 ، 648

كيف لم أحببك

" كيف ضيّعتك في زحمة أيامي الطويلة؟
لم أحلّ الثوب عن نهديك في ليلة صيف مقمرة؟!
- ياعبير التّوت من طوقيها.....مرّغت وجهي في خميله
من شذى العذراء في نهديك -
ضيّعتك ،آه يا جميلة!
إنّه ذنبي الذي لن أغفره
كيف لم أحببك ؟ يا لهفة ما بعد الأوان.
في فؤاد لم تكوني فيه إلاّ جذوة في مجمره!
شعرك الأشقر شعّ اليوم شمسا في جناني
يتراءى تحتها ساقاك ،يا للزنبق.
رفّ من ساقيك ؟!
آه كيف ضيّعتك يا سرحة خوخ مزهرة؟
آه لو عندي بساط الريح!!
آه لو عندي الحصان الطائر!!
آه لو رجلاي كالأمس تطيقان المسير!
لطويت الأرض بحثا عنك
لكنّ الجسور!
قطعتها بيننا الأقدار. مات الشاعرُ.
في وانسدت كوى الأحلام
آه يا جميلة!"[1]

(1) بدر شاكر السياب : ديوان شناشيل إبنة الجلبي ،مج1 ،ص 666 ، 667.

نبذة عن حياة الشاعرة العراقية نازك الملائكة :

ولدت **نازك الملائكة** في اليوم الثالث و العشرين من شهر آب "أوت" 1923 في بغداد من أبوين كريمين.

أما الأب فهو الأستاذ **"صادق الملائكة"** مدرس النحو في الثانويات العراقية و صاحب الدراسات الواسعة في النحو و اللغة و الأدب ،حيث ترك مؤلفات كثيرة أهمها موسوعة في عشرين مجلدا بعنوان **"دائرة معارف الناس"** . و أما الأم فهي السيدة الشاعرة "سلمى عبد الرزاق الفاطمية" أو "أم نزارالملائكة" كما هو إسمها الأدبي الذي اشتهرت به،و هي صاحبة ديوان**"أنشودة المجد"**. .
لقد ظهرت إمارات الموهبة الشعرية و النبوغ الفكري على الشاعرة مبكرا ،حيث بدأت تنظم الشعر العامي قبل عمر سبع سنوات ،ففطنا والدها إلى موهبتها ،الأمر الذي جعلها تعفى من أعباء البيت ،كل هذا أتاح لها أن تتربى تربية خاصة ،لتضمن بذلك لنفسها مستقبلا أدبيا خالصا ،و هكذا عرفت **"نازك"** مقاعد الدروس ،وولجت عالم الدراسة ،فتابعت دراستها متدرجة من المرحلة الإبتدائية إلى المتوسطة إلى الثانوية في مدارس بغداد إلى أن تخرجت منها سنة **1939** و عمرها ستة عشر سنة ،بعدها انتقلت إلى مرحلة التعليم العالي ،حيث التحقت بدار المعلمين العالية ،إلى أن حصلت على ليسانس في الآداب بمرتبة إمتياز ،فخلال دراستها العالية بدأ عطاؤها الشعري الحقيقي ،و بالتحديد سنة **1941** حيث أقبلت إقبالا شديدا على الشعر ،مما جعلها تدخل في ذلك العام بداية نضج روحي و فكري و عاطفي و اجتماعي.

و في سنة **1947** صدرت للشاعرة أول مجموعة شعرية ،كانت بعنوان **"عاشقة الليل"** ،فبعد صدورها بأشهر قليلة إهتدت الشاعرة إلى نوع جديد من الشعر أطلقت عليه اسم **"الشعر الحر"** هذا الأخير الذي هو **"محور"** و **"عمود"** موضوع بحثنا ،فما أغرى الشاعرة بنظم ذلك النوع من الشعر الحر سوى شعورها بأنه هو أحسن وسيلة تلجأ إليها للتعبير عما يجيش في نفسها الحزينة ،إثر فتك وباء الكوليرا بآلاف المصريين[1].وهكذا فقد توالت إبداعات الشاعرة لتصبح فيما بعد مبدعة فمنظرة فناقدة .من خلال أعمالها الشعرية و كتاباتها النثرية التي أخرجتها في مجموعة من الكتب ،و منها كتاب **"قضايا الشعر المعاصر"** سنة **.1962.**

(1) لمزيد من المعلومات :أنظر نازك الملائكة : لمحات من سيرة حياتي ،رسالة خاصة إلى الباحث ط1،الكويت،1974/6/3. ،ص1،2.

و كتاب شعر **"علي محمود طه"** سنة**1965** ،و كتاب التجزيئية في المجتمع العربي سنة **1974**...... ، بالإضافة إلى مجموعة من **"الدواوين الشعرية"** نذكر منها: **عاشقة الليل 1947، شظايا و رماد 1949، شجرة القمر 1968، للصلاة و الثورة 1978، مأساة الحياة و أغنية للإنسان 1971.**

و بهذا وهبت الشاعرة للوطن العربي من خلال هاته الأعمال عطاء أدبيا و شعريا ثريا وواسعا .كل هذا جعل من **"نازك الملائكة"**

حاضرة رغم أنها غائبة .فلقد رحلت عنا يوم **الأربعاء 20 حزيران "يوليو" 2007**م عن عمر ناهز**84** سنة ،و ذلك إثر هبوط حاد في الدورة الدموية بمستشفى السنابل بمنطقة سراي القبة وسط العاصمة المصرية القاهرة التي كانت قد انتقلت إليها ،كما يذكر أن الشاعرة عانت من أمراض الشيخوخة في الأيام الأخيرة من حياتها و تدهورت صحتها يوم الأربعاء ثم فارقت الحياة و شيعت جنازتها ظهر الخميس و دفنت بمقبرة للعائلة غربي القاهرة[1]

لتبقى بذلك صورة حية لا تموت فهي **"الغائب الحاضر"**.

(1)أنظر HTT : www.ARWIKIPEDIA.ORG/WIKI/.

من روائع الشعر النازكي

قصيدة جزيرة الوحي

خذني إلى العالم البعيد

يا زورق السحر و الخلود

و سير بقلبي إلى ضفاف

توحي بالقلب بالقصيد

جزيرة الوحي ،من بعيد،

تلوح كالمأمل البعيد

الرمل في شطها ندي

يرشف من دجلة البرود

و القمر الحلو ،في سماها،

أمنية الشاعر الوحيد

فلتسر يا زورقي بروحي

قد آن يستفيق عودي

و أن للشعر أن يغني بالحلم الضاحك الشرود

حلمي و قد صنعته نشيدا

يهش ،من سحره ،وجودي

شاعرتي ،حدقي ،فهذه

جزيرة الشعر و النشيد

لاحت على البعد ،ضفتاها

أمنية العالم الجديد

إن لهت المقلتان عنها
صاحت بها الأمنيات : عودي
فلتبسمي ،يا ابنة الأغاني
للشاطئ الساحر المديد
و لتوقفي الزورق المعنى
تحت شعاع السنا البديد
العود و الشعر و الأماني
شاعرتي ،فاصدحي و زيدي
قد ضحك العمر و استنامت
عواصف اليأس و النكود
وانقلب اليأس بشريان
و أمنيات ،فأي عيد[1]

يوتوبيا في الجبال

تفجري يا عيون
بالماء ،بالأشعة الذائبه
تفجري بالضوء . بالألوان ،فوق القرية الشاحبة
في ذلك الوادي المغشى بالدجى و السكون
تفجري باللحون

(1) نازك الملائكة : مأساة الحياة و أغنية للإنسان ،ص584 - 587.

فوق انبساط السفح بين التلال

في المنحنى حيث تموج الظلال

تحت امتداد الغصون

تفجري بالجمال

و شيدي يوتوبيا الجبال

يوتوبيا من شجرات القمم

و من خرير المياه

يوتوبيا من نغم

نابضه بالحياة

تفجري سيلي على منحدرات الصخور

حيث يطير الفراش

في نشوة و ارتعاش

تفجري حيث تنام الطيور

في جنة من عطور

حيث يغطي السفح غاب كثيف

صنوبري الحفيف

تفجري نقية فوق حصى المنحدر

في عطفة الوادي العميق المخيف

تحت انبساط الشجر

تفجري في الصباح

تفجري جارفة كالرياح

تفجري في الغروب

و شيدي يوتوبيا من قلوب

من كل قلب لم يطأه الحقود
و لم تدنسه أكف الركود
من كل قلب شاعري عميق
لم يتمرغ بخطايا الوجود
من كل قلب رقيق
مستغرق في حلمه لا يفيق
إلا على حلم بعيد المدى
ليس له من حدود
حلم تحدى الغدا
من كل قلب لا يطيق الجمود
و لا صرير القيود
تفجري بيضاء فوق الصخل
لونا وضوءا يتحدى كل رجس البشر
تفجري لن يسأم المنحدر
سيلي على النائمين
و اغرقي تهويمة الظالمين
فيضي على الميتين
على قلوب لا تحس الحنين
على عيون لم تطهرها أكف البكاء
على نفوس لا تحس السماء
على أكف تجهل الكبرياء
سيلي بعيدا في القرى الجائعة
حيث الحفاة العراه

و حيث لا يبلغ سمع الحياة
إلاصراخ الأنفس الضارعة
إلا عواء الذئاب
في عطفة الوادي الشقي الحزين
و حيث لا تبصر عين السنين
إلا سى المتعبين[1]

نحن و جميلة

جميلة أتبكين خلف المسافات ،خلف البلاد
و ترخين شعرك ،كفك ،دمعك فوق الوساد ؟
أتبكين أنت ؟ أتبكي جميلة ؟
أما منحوك اللحون السخيات الأغنيات ؟
أما أطعموك حروفا ؟ أما بذلوا الكلمات ؟
ففيم الدموع إذن يا جميلة ؟

* * *

و نحن منحنا لوصف جراحك كل شفه
و جرحنا الوصف ،خدش أسماعنا المرهفه
و أنت حملت القيود الثقيلة
و حين تحرقت عطشى الشفاه إلى كأس ماء
حشدنا اللحون ،و قلنا سنسكتها بالغناء

(1) نازك الملائكة : شظايا و رماد ،ص 308-310

و نشدو لها في الليالي الطويلة !

* * *

و قلنا لقد أرشفوها ،الدماء ،و سقوها اللهيب

و قلنا : لقد سمروها على خشبات صليب

و رحلنا تغني لمجد البطولة

و قلنا : سننقضها ،سوف نفعل ثم غرقنا

وراء مدى سوف بين الحروف النشاوي و صحنا

تعيش جميلة ! تعيش جميلة !

* * *

و ذبنا غراما ببسمتها ،و عشقنا القيود

و أذقى هوانا الجمال ،الذي أكلته القيود

و همنا بغمازة و جديله

أمن جرحها نطعم أشعارنا بالمعاني ؟

أهذا مكان الأغاني ؟ إذن فاخجلي يا أغاني

و ذوبي أمام الجراح النبيلة

* * *

هم حملوها جراح السكاكين في سوء نيه

و نحن نحملها في ابتسام ،و حسن طويه

جراح المعاني الغلاظ الجهولة

فيا لجراح تعميق فيها نبوب فرنسا

و جرح القرابة أعمق من كل جرح ،و أقسى

فوا خجلتنا من جراح جميله[1]

(1) نازك الملائكة : الديوان ،ج2 ،ص 505 -508.

المصادر والمراجع

قائمة المصادر والمراجع

I. المصادر:

1 - بدر شاكر السيّاب: ديوان بدر شاكر السيّاب.مج1. دار العودة، دط، بيروت،1971.

2 - نازك الملائكة: - ديوان شجرة القمر. دار العودة، دط، البصرة، 1967.

- ديوان مأساة الحياة وأغنية للإنسان. دار العودة، ط2، بيروت،1981.

- ديوان شظايا ورماد. دار العودة،دط، لبنان، 1989.

3 - نزارقباني: الأعمال الشعرية الكاملة. ج2. دار منشورات نزار، دط، بيروت،1979.

4 - محمد الفيتوري: الأعمال الشعرية الكاملة. دار العودة، ط2،بيروت،1985.

II. المراجع:

1- إحسان عباس: -بدر شاكر السيّاب - دراسة في حياته وشعره-.دار الثقافة،ط5،بيروت- لبنان،1983.

- فن الشعر. دار الثقافة،ط3، بيروت، 1983.

- إتجاهات الشعر العربي المعاصر. دار الشرق للنشر والتوزيع، ط3،الأردن، 2001.

- محاولات في النقد والدراسات الأدبية.مج3دار العرب الإسلامي،ط1،بيروت دت.

2 - الربعي بن سلامة: تطور البناء الفني في القصيدة العربية. دار الهدى،دط، عين مليلة،2006.

3 - أدوينس: زمن الشعر. دار العودة، ط1، بيروت،1982.

4 - إيليا الحاوي: بدر شاكر السيّاب – من سلسلة الشعر العربي المعاصر- دراسة وتقييم-،ج1. دارالكتاب اللبناني، ط3، بيروت،1983.

5 - إيمان "محمد أمين" الكيلاني: بدر شاكر السيّاب - دراسة أسلوبية لشعره -.دار وائل للنشر والتوزيع،ط1،الأردن، 2008.

6 - جلال الخياط: الشعر العراقي الحديث:"مرحلة وتطور". دار صادر، دط،بيروت، 1970.

7 - جهاد فضل: قضايا الشعر الحديث. دار الشروق. ط1،القاهرة،1984.

8 - حامد حنفي داود: تاريخ الأدب الحديث: تطوره،معالمه الكبرى،مدارسه.ديوان المطبوعات الجامعية،دط،الجزائر،1983.

9- حنا الفاخوري:الجامع في تاريخ الأدب العربي - الأدب الحديث -.دار الجيل،ط1،بيروت،1986.

10 - رجاء عيد: لغة الشعر- قراءة في الشعر العربي المعاصر-.منشأ المعارف،دط،دت.

11 - رمضان الصباغ:في نقد الشعر العربي المعاصر- دراسة جمالية - . دار الوفاء للطباعة والنشر،ط1،الإسكندرية.مصر،1998.

12- سلمى الخضراء الجيوسي:الإتجاهات والحركات في الشعر العربي الحديث.ترجمة: عبد الواحد لؤلؤة.دار الجيل ،ط1،بيروت،2001.

13- سعد الدين كليب: وعي الحداثة – دراسة جمالية في الحداثة الشعرية. إتحاد كتاب العرب، دط، دمشق- سوريا،1997.

14 - سعيد دعيبس: حوار مع الشعر الحر.داربورسعيد،ط1،الإسكندرية،1971.

15- شوقي ضيف: الأدب المعاصر في مصر. دار المعارف،ط3،القاهرة،دت.

16- طه حسين: من أدبنا المعاصر. الشركة العربية للطباعة والنشر، ط1، القاهرة ، 1951.

17 - عباس بن يحيى: مسار الشعر العربي المعاصر.دار الهدى،دط،عين مليلة،دت.

18 - عبد الرضا علي: الأسطورة في شعر السيّاب.دار الرائد العربي،ط2، بيروت،1984.

19 - عبد العزيز إبراهيم: شعرية الحداثة. دار منشورات إتحاد كتاب العرب،دط، دمشق، 2005.

20 - عبد العزيز المقالح: الشعر بين الرؤيا والتشكيل.دار العود، ط1،بيروت، 1981.

-21 عبد الوهاب البياتي: السيف والقيتار،مختارات من شعر عبد الوهاب البياتي.إختارها وقدمها شوقي ضيف.

22 - عثمان حشلاف:التراث والتجديد في شعر السيّاب. ديوان المطبوعات الجامعية،دط، الجزائر، دت.

23 - عز الدين المناصرة: قصيدة النثر- المرجعية والشعارات-.دار بيت الشعر،ط1، رام الله- فلسطين،1998.

24 - عز الدين إسماعيل: الشعر العربي المعاصر: قضاياه وظواهره،الفنية والمعنوية. دار الكاتب العربي للطباعة والنشر،دط، القاهرة،1967.

25 - عيسى الناعوري: نحو نقد أدبي معاصر.الدار العربية للكتاب،دط، تونس ، 1981.

26 - غالي شكري: شعرنا الحديث إلى أين؟.دار المعارف، دط، مصر، 1968.

27 - كاميليا عبد الفتاح: القصيدة العربية المعاصرة.دار المطبوعات الجامعية،دط، الإسكندرية، 2006.

28 - نازك الملائكة:قضايا الشعر المعاصر.دار العلم للملايين، ط1، بيروت، 1962.

29 - محمد النويهي:قضية الشعر الجديد. دار الفكر، ط2، القاهرة، 1971.

30 - محمد صابر عبيد: القصيدة العربية الحديثة بين البنية الدلالية والبنية الإيقاعية. إتحاد الكتاب العرب،دط، دمشق، 2001.

31 – محمد عبد المنعم خفاجى: حركات التجديد. دار الوفاء، الإسكندرية، 2004.

32 – محمد زكي العشماوي: أعلام الأدب العربي الحديث وإتجاهاتهم الفنية.دار المعرفة الجامعية، دط، دت.

33 – مصطفى حركات: الشعر الحر.دار الآفاق ،دط، دت.

34 – محي الدين صبحي: دراسات تحليلية في الشعر العربي المعاصر.دار وزارة الإرشاد القومي، دط، دمشق، 1972.

35 – تأليف نخبة من الكتاب: كلمات من طمي الفرات. رقم 53، دار كتاب العرب،دط، 15 يوليو،2003.

III. <u>المعاجم:</u>

1 - إبراهيم مصطفى: أحمد حسن الزيات، حامد عبد القادر، محمد علي التجار: المعجم البسيط. ج1. دار العودة،دط، القاهرة، دت.

2 - أبو الحسين أحمد بن فارس بن زكرياء: معجم مقاييس اللغة.تحقيق: عبد السلام محمد هارون،ج6. دار الفكر، دط، القاهرة، 1972.

3 - أبو الفضل جمال الدين محمد بن مكرم إبن منظور:لسان العرب.مج3.دار صادر، ط4، بيروت، 2005.

IV. <u>الرسائل الجامعية:</u>

خلفة مبارك: شعر نزار قباني بين التراث والحداثة. مذكرة ماجستير (مخطوط)، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة قسنطينة، 2005 - 2006.

V. <u>الدوريات:</u>

مجلة الجديد. العدد165، وزارة الثقافة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 15 يناير 1979.

VI. المواقع الالكترونية:

1 - HTT://WWW . afaqiraq .omg/ auq /modules.php?

2 - HTT://WWW .ahewar .org /debai/ show. art . asp ?aid 84161

3 - HTT://WWW .aliraqui .org /forums/ show . threach . php ?4068

4- HTT://WWW.arwikipedia.org/wiki

5 - HTT://WWW .ARWIKIPEDIA.ORG/WIKI/.

6 - HTT://WWW .djazairess .com / alfadjr / 76701

7 - HTT://WWW .forum.stop 55 .com /216 888 . R . tml

8 - HTT://WWW .shams dubai : net /Vb/ archie/ indesx .pht

خطـة البحث

مقدمـــة

I. – مدخل إلى الشعر العربي المعاصر وهندسة القصيدة:

II.– الفصل الأول: الشعر الحر و أثره في تحول القصيدة العربية: